मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत

मराठीचा विकास: महाराष्ट्राचा विकास
नोंदणी क्र. एफ.१६०९४(मुंबई)

सत्यमेव जयते
महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई – ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

स्वातंत्र्याचा अमृत महोत्सव

निवेदन

राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई ही महाराष्ट्र शासनाने स्थापन केलेली स्वायत्त संस्था आहे. मराठी भाषा विभागाच्या पत्राप्रमाणे (संदर्भ क्र. मसंस २०१६/प्र.क्र.११५/२०१६/भाषा-२, दि. ३ जानेवारी, २०१७) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे '**महाराष्ट्रातील मराठी संशोधन मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य योजना**' कार्यान्वित करण्यात आली असून या योजनेअंतर्गत महाराष्ट्रातील मराठी भाषा, साहित्य व संस्कृती वृद्धिंगत होण्यासाठी काम करणाऱ्या महाराष्ट्रातील मान्यताप्राप्त मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य करण्यात येते.

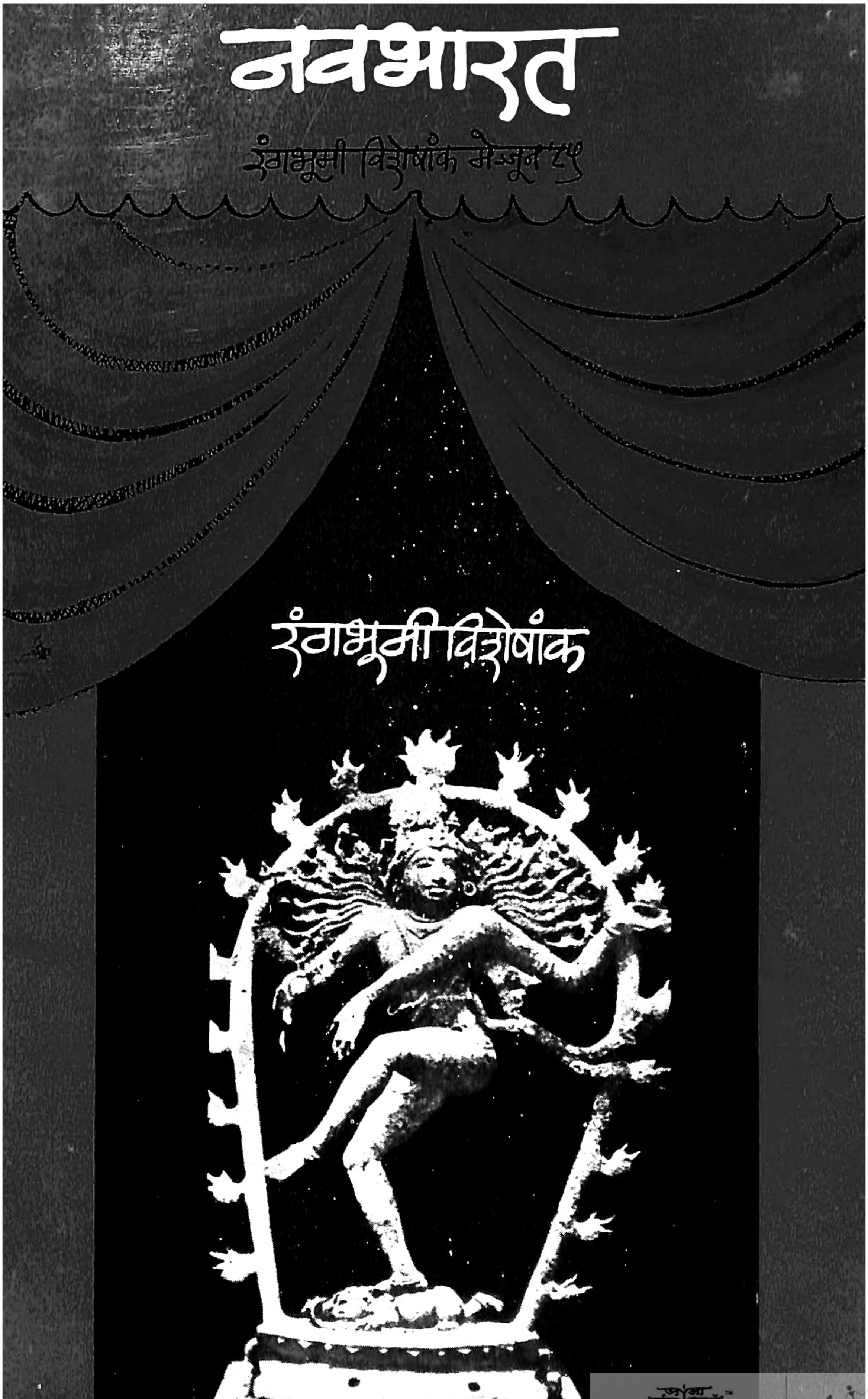
सदर प्रकल्पांतर्गत प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांना राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे नवभारत मासिकांचे ऑक्टोबर १९४७ ते सप्टेंबर २०१७ पर्यंतच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासाठी अर्थसाहाय्य करण्यात आले होते. याअंतर्गत सदर अंकांचे संगणकीकरण करण्यात आले असून **प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांनी हे अंक जतन केलेले असल्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत**.

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर असणार नाही.



अनुक्रमणिका

आपल्या ग्रंथालयात अवश्य ठेवीत अशी

प्राज्ञपाठशाळामंडळ ग्रंथमालेची

संग्राह्य वैचारिक मराठी प्रकाशने

वैदिक संस्कृतीचा विकास । तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी	३० रु
हिंदुधर्माची समीक्षा (तृतीयावृत्ती) व सर्वधर्मसमीक्षा (प्रथमावृत्ती) – तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी	३० रु.
अद्वैतसिद्धीचे मराठी भाषांतर (पूर्वार्ध) । ब्र० स्वामी केवलानंदसरस्वती	७५ रु.
क्रोचेचे सौंदर्यशास्त्र : एक भाष्य । डॉ० रा० भा० पाटणकर	१० रु.
पुरोहितवर्गवर्चस्व व भारताचा सामाजिक इतिहास । डॉ० सुमंत मुरंजन	८ रु.
गीता-प्रवेश । डॉ० गो० वि० देवस्थळी	५ रु.
लोकशाहीचे धोके । पन्नालाल सुराणा	४ रु
भारतीय स्त्रीधर्माचा आदर्श । सौ० कमल पाध्ये	६ रु.
हिंदी साहित्यविचार । प्रा० प्यारेलाल गोहेल	३ रु.
महाराष्ट्रातील दुष्काळ व त्यावरील उपाययोजना । चा० अ० दाभाळकर	२ रु.
श्री० यशवंतराव चव्हाण अभिनंदनग्रंथ	२० रु.
संशोधन साधना । डॉ० वसंत स० जोशी	१२ रु.
ज्ञानदेव चिंतन (संपादित) । डॉ० वसंत स० जोशी	२० रु
आनंदाचा डोह । प्रा० रा० ग० जाधव	८ रु.
भावार्थ रामायण (श्री एकनाथ महाराजकृत) बालकांड	१२ रु.
तरंगयामिक व पुंजयामिक । मा० ग० टोळे	५ रु.
आर्यांच्या सणांचा प्राचीन व अर्वाचीन इतिहास । ऋग्वेदी	२० रु.
वागीश्वरी । डॉ० गो० के० भट	१० रु.
नवमानवतावाद व मानवाचा आदर्श	१२ रु.
प्रस्थानभेद (प्राचीन १४ विद्यांची माहिती) पुनर्मुद्रण । गं० वा० लेले	७ रु.
बौद्धधर्माचा अभ्युदय आणि प्रसार (पुनर्मुद्रण) । प० ल० वैद्य	५ रु.
चार्वाक : इतिहास आणि तत्त्वज्ञान (आवृत्ती दुसरी) । सदाशिव आठवले	१५ रु.
गिर्यारोहण परिचय । अच्युत खोडवे	५ रु.
दास-शूद्रांची गुलामगिरी । शरद पाटील	२५ रु.

संपर्क : **चिटणीस, प्राज्ञपाठशाळामंडळ,**
वाई (जि. सातारा).
पिन ४१२ ८०३

प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई संचालित मासिक

नवभारत

वर्ष ३८ । अंक ८–९ । मे–जून १९८५
किंमत १५ रुपये । वार्षिक वर्गणी ३० रुपये
आजीव सदस्य वर्गणी–
व्यक्ती : रु. ३००/– संस्था : रु. ५००/–

रंगभूमी विशेषांक
मे – जून १९८५

संपादकीय पत्रव्यवहार :

मे. पुं. रेगे,
संपादक, 'नवभारत' मासिक,
द्वारा : प्राज्ञपाठशाळा मंडळ,
वाई–४१२ ८०३ (जि. सातारा)

व्यवस्थापकीय पत्रव्यवहार :

श्री. ग. दीक्षित,
व्यवस्थापक, 'नवभारत' मासिक,
द्वारा : दी प्राज्ञ प्रेस, वाई–४१२ ८०३.
(जि. सातारा)

या नियतकालिकाच्या प्रकाशनार्थ महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळाकडून अनुदान मिळाले.

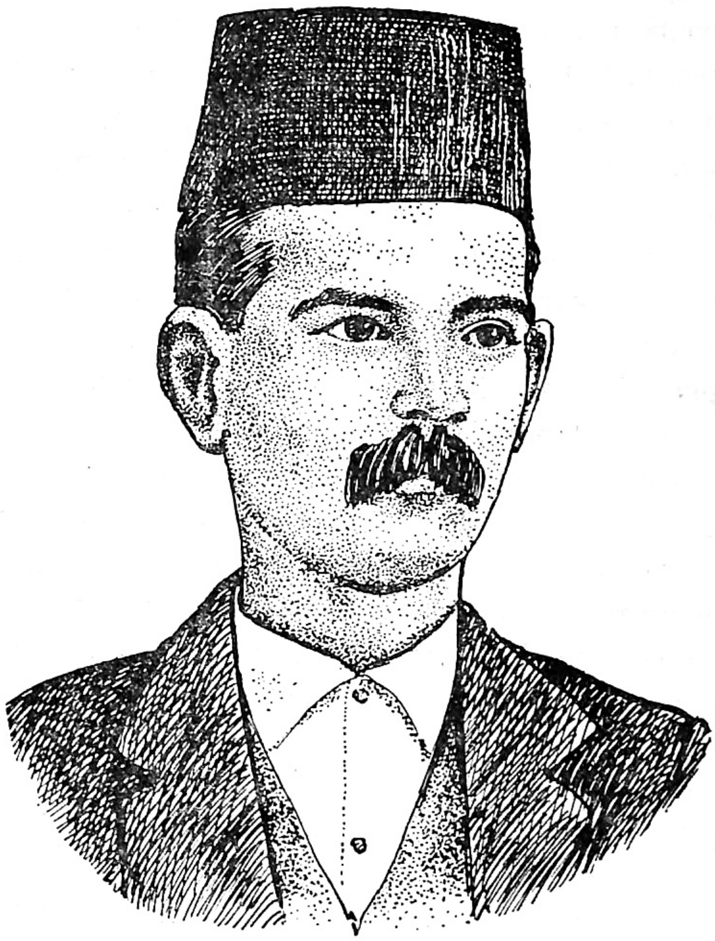
नवभारत

मे-जून १९८५

अ नु क्र म

मुखपृष्ठ : सुभाष अवचट

⊙ ⊙ ⊙



स्व. राम गणेश गडकरी

[२६ मे १८८५ – २३ जानेवारी १९१९].

नाटकवेडया मराठी मनावर ज्यांच्या नाटकांची मोहिनी अद्यापही टिकून आहे, त्या लोकप्रिय थोर नाटककाराच्या पुण्यस्मृतीस – ‘ नवभारत ’चे विनम्र अभिवादन.

अनुक्रमणिका

लेखक–परिचय

■ **भालचंद्र फडके** : नामवंत समीक्षक; अधिव्याख्याता, मराठी विभाग, पुणे विद्यापीठ, पुणे. ■ **वि. भा. देशपांडे** : प्रसिद्ध नाट्यसमीक्षक; मराठीचे प्राध्यापक, मॉडर्न कॉलेज, पुणे; निवास : ४५८, शनिवार पेठ, पुणे–४११ ०३०. ■ **माधव मनोहर** : नामवंत प्राध्यापक, ज्येष्ठ नाट्यसमीक्षक व लेखक; शिवाजी पार्क, रस्ता– ३, दादर, मुंबई–४०० ०२८. ■ **सुभाष भेण्डे** : सुप्रसिद्ध लेखक; प्राध्यापक व प्रमुख, अर्थशास्त्र विभाग, कीर्ति महाविद्यालय, मुंबई. ■ **वीणा देव** : प्रसिद्ध अभिनेत्री व लेखिका; ६५ तुळशीबागवाले कॉलनी, पर्वती, पुणे–४११ ००९. ■ **हेमा लेले** : कवयित्री व लेखिका; थीएटर अकॅडमीच्या सक्रिय सदस्य व नाटकांतून भूमिका; माजी प्राध्यापिका; तांब्यांचा बोळ, शनिवार पेठ, पुणे–४११ ०३०. ■ **रामकृष्ण नाईक** : 'धि गोवा हिंदू असोसिएशन' नाट्यसंस्थेच्या कला-विभागाचे प्रमुख; द्वारा– धि गोवा हिंदू असोसिएशन, ३५८ डॉ. भडकमकर मार्ग, मुंबई–४०० ००७. ■ **वसंत कानेटकर** : ज्येष्ठ नामवंत नाटककार, कादंबरीकार व कथाकार; माजी प्राध्यापक; 'शिवाई' शरणपूर रस्ता, नासिक–२. ■ **विजया मेहता** : प्रायोगिक व व्यावसायिक रंगभूमीवरील आघाडीच्या दिग्दर्शिका व अभिनेत्री; मराठी प्रायोगिक नाट्यचळवळीच्या प्रवर्तक व 'रंगायन' च्या निर्मात्या; १४ अशोक अपार्टमेंट, नेपीयन सी रोड, मुंबई–४०० ०२६. ■ **पुष्पा भावे** : प्रसिद्ध नाट्यसमीक्षक; मराठीच्या प्राध्यापिका, ६/२१३ सर भालचंद्र रस्ता, माटुंगा, मुंबई–४०० ०१९. ■ **डॉ. श्रीराम लागू** : मराठी व हिंदी चित्रपट-रंगभूमीवरील आघाडीचे नामवंत अभिनेते; ३, 'गोल्ड मिस्ट', ३६ कार्टर रोड, वांद्रा, मुंबई–४०० ०५०. ■ **सुधीर गाडगीळ** : प्रसिद्ध दूरदर्शन मुलाखतकार; सदाशिव पेठ, पुणे–४११ ०३०. ■ **वामन द. बेंद्रे** : कन्नड कवी व लेखक; प्रपाठक व प्रमुख, कन्नड विभाग, किटेल कॉलेज, १३ 'श्रीमाता', साधनकेरी, धारवाड–५८० ००८. ■ **गुलाबदास ब्रोकर** : आधुनिक गुजराती लेखक व समीक्षक; ३९७ स्वामी विवेकानंद मार्ग, विलेपार्ले (पश्चिम), मुंबई–४०० ०५६. ■ **उत्पल भायाणी** : चार्टर्ड अकाउंटंट, गुजराती रंगभूमीचे अभ्यासक; १२ मधुवन, ८१ सरस्वती मार्ग, सांताक्रूझ (पश्चिम), मुंबई–४०० ०५४. ■ **अ. ना. ठाकूर** : मराठी विश्वकोशात भूविज्ञान, धातुविज्ञान, वातावरणविज्ञान इत्यादी विषयांचे संपादक, वाई–४१२ ८०३. ■ **व्यंकटेश कोटबागे** : किसन वीर महाविद्यालय वाई येथे हिंदीचे प्राध्यापक व विभाग प्रमुख, वाई–४१२ ८०३. ■ **जी. शंकर पिल्लै** : अग्रगण्य मल्याळम नाटककार; कालिकत विद्यापीठात नाट्य विद्यालयाचे संचालक; कालिकत, केरळ. ■ **श्यामला वनारसे** : मानसशास्त्र, रंगभूमी, चित्रपट या विषयांतील तज्ज्ञ लेखिका व प्राध्यापिका, ११ 'त्रिमूर्ती' १२३/२/३, चिपळूणकर रोड, पुणे–४११ ००४. ■ **अरविन्द विश्वनाथ** : पथनाट्यकार व कथाकार; द्वारा : य. गो. जोशी, दाबकी रोड, जोगळेकर प्लॉट्स्, अकोला–४४४ ००२. ■ **प्रतिमा केसकर** : भूतपूर्व प्राध्यापिका; निवास : द्वारा डॉ. राजा दांडेकर, लालबाग, दापोली (जि. रत्नागिरी). ■ **सुहास जोशी** : आजच्या आघाडीच्या नामवंत अभिनेत्री; द्वारा : श्री. सुभाष जोशी, वंदना हाउसिंग सोसायटी, बिल्डिंग क्र. ए–१; ब्लॉक क्र. १५, ठाणे शहर. ■ **एस्. डी. इनामदार** : मराठी कथाकार व विश्वकोशात विविध कलाविषयांचे संपादक, वाई–४१२ ८०३.

○ ○ ○

संपादकीय

'नवभारत'चा रंगभूमी विशेषांक आज प्रकाशित होत आहे. वास्तविक तो थोर नाटककार कै. राम गणेश गडकरी यांच्या जन्मशताब्दीनिमित्त– त्यांच्या स्मृतिदिनी– २६ मे रोजीच– प्रकाशित करण्याचा आमचा संकल्प होता; पण काही लेख वा मुलाखती वेळेवर मिळण्यातल्या अडचणी, त्या अनुषंगाने मुद्रण-कार्यक्रमात होत गेलेले बदल व विलंब अशा काही अपरिहार्य अडचणींमुळे अंक लांबणीवर पडत गेला, ह्याबद्दल दिलगीर आहोत.

मराठी रंगभूमीवरील प्रायोगिक नाटकाच्या घटनेला आज उणीपुरी पंचवीस–तीस वर्षे होऊन गेली आहेत. तेव्हा 'मागे वळून पाहण्याची'– आणि मराठी प्रायोगिक नाटक व रंगभूमीचा इतिहास, मूल्यमापन व भवितव्य अजमावून पाहण्याची खरी वेळ आता आली आहे. या भूमिकेतून आम्ही या अंकाचे संकल्पन केले. मराठी प्रायोगिक रंगभूमीबरोबरच, भारतीय प्रायोगिक रंगभूमीचा– विविध प्रदेशांतील प्रायोगिक नाट्यचळवळींचा– थोडक्यात परिचय व मूल्यमापनात्मक आढावा; तसेच पाश्चात्त्य–युरोपीय प्रायोगिक नाट्यचळवळीचा परिचय वाचकांना करून द्यावा, अशीही योजना होती. मराठी प्रायोगिक रंगभूमीची चळवळ ज्यांनी उभी केली ते प्रवर्तक, तसेच प्रायोगिकतेच्या प्रवाहातल्या व आजच्या रंगभूमीवर कार्य करणाऱ्या अनेकविध व्यक्ती– नाटककार, दिग्दर्शक, नट, तंत्रज्ञ व नेपथ्य-कार, नाट्यसमीक्षक व रसिक, जाणकार प्रेक्षक आणि विविध प्रायोगिक नाट्यसंस्था अशा सर्वांचा सहभाग आम्हाला अपेक्षित होता. आम्ही जवळजवळ पन्नास व्यक्तींशी पत्रव्यवहार केला; काहींशी प्रत्यक्ष संपर्क साधला. पण आमच्या प्रयत्नांच्या मानाने आम्हाला मिळालेला प्रतिसाद अल्पसा व अपुरा होता. या क्षेत्रातल्या व्यक्तींची कार्यमग्नता आम्ही जाणून आहोत आणि केवळ तेवढेच कारण असेल, तर तसे ते स्वाभाविक व उचितही म्हटले पाहिजे. मात्र अशा स्वरूपाच्या 'आकादेमिक' कार्याविषयीची अनास्था वा उदासीनता त्यामागे असेल, तर ती खचितच चिंतेची बाब आहे. कारण कोणत्याही सांस्कृतिक चळवळीचा नेमका अन्वयार्थ व मूल्यमापन, त्या क्षेत्रात प्रत्यक्ष काम करणाऱ्या व्यक्तींच्या उत्साही व सक्रिय सहकार्यातून– अनुभवजन्य प्रतिक्रिया व चिंतन यांतूनच होऊ शकते. आम्ही मराठी प्रायोगिक रंगभूमीच्या स्थित्यंतरांचे असे अन्वयात्मक, समग्र चित्र उभे करू शकलो नाही, ही खेदाची बाब आहे.

अनुक्रमणिका

मात्र आम्हाला मिळालेला प्रतिसाद अल्प असला, तरी तो अत्यंत बहुमोल होता, हे इथे नमूद केलेच पाहिजे. विशेषतः या अंकाचा आराखडा घेऊन आम्ही, आजचे आघाडीचे प्रायोगिक नाटककार श्री. सतीश आळेकर यांच्याकडे गेलो; तेव्हा त्यांचा प्रतिसाद अत्यंत उत्स्फूर्त व उत्साहवर्धक होता. लेख व छायाचित्रे मिळवून देण्यापासूनचे अनेक प्रकारचे सहकार्य त्यांनी अत्यंत आत्मीयतेने केले. प्रा. सौ. पुष्पा भावे व श्री. सुधीर गाडगीळ यांनी, संपादकांच्या वतीने काही नामवंतांच्या मुलाखती घेण्याचे मान्य केले व अनेक अडचणी असतानाही त्या लेखरूपाने लिहूनही पाठवल्या. तसेच सौ. श्यामला वनारसे यांनी त्यांच्यावर सोपवलेला लेख दिलेल्या मुदतीत लिहून तर पाठवलाच; पण शिवाय मोठ्या आस्थेने मल्याळम् रंगभूमीविषयीची एका ज्येष्ठ नाटककाराची मुलाखतही पाठविली. 'नवभारता'-वरील प्रेमापोटीच या सर्व मंडळींनी हे भरीव सहकार्य आम्हाला दिले, त्यांची कृतज्ञ जाणीव आम्ही बाळगून आहोत व या सर्वांचे अगदी मनापासून आभारी आहोत.

तसेच प्रायोगिक–व्यावसायिक रंगभूमीवर सतत कार्यरत असलेले ज्येष्ठ नाटककार प्रा. वसंत कानेटकर, ज्येष्ठ अभिनेत्री व दिग्दर्शिका श्रीमती विजया मेहता, श्रेष्ठ नामवंत नट डॉ. श्रीराम लागू व प्रख्यात अभिनेत्री सौ. सुहास जोशी यांनी त्यांच्या प्रचंड व्यापांतून व उद्योगमग्नतेतून आमच्यासाठी थोडी सवड काढून लेख व मुलाखती दिल्या, त्याबद्दल त्यांच्या सदैव ऋणातच राहणे 'नवभारता'ला आवडेल. अन्य नामवंत लेखकांनीही ह्या अंकाला महत्त्वाचा हातभार लावलेला आहेच.

या सर्वांच्या हार्दिक व मौलिक सहकार्यावाचून हा अंक उभाच राहू शकला नसता !

'नवभारता'चे रंगभूमीवर व व्यापक अर्थाने सांस्कृतिक क्षितिजावर हे पहिलेच पदार्पण आहे. इथून पुढेही आम्ही असेच कला-संस्कृति-विशेषांक काढण्याची उमेद बाळगून आहोत. तसेच चित्रकला, मूर्तिकला, वास्तुकलादी ललित कला; चित्रपट, रंगभूमी, क्रीडा; विविध सांस्कृतिक घटना व घडामोडी इत्यादी विषयांवरील तत्त्वविवेचनपर व विचारप्रवर्तक लेखांना 'नवभारता'त आवर्जून स्थान राहील. अशा लेखांची आम्ही वाट पाहत आहोत.

नाटक*

भालचंद्र फडके

नाटक हा एक साहित्यप्रकार आहे असे म्हणण्यापेक्षा तो एक दृक्‌श्राव्य कलाप्रकार आहे, असे म्हणणे युक्त ठरेल. नाटक या संज्ञेचा मूळ अर्थ अभिनय करणे असा आहे. 'नट' हा संस्कृत शब्द मुळात प्राकृतातील असून तो 'नर्त' (म्हणजे नाचणारा) या संस्कृत शब्दाचा अपभ्रंश होऊन प्राकृतात आला. मूळ अर्थाप्रमाणे पाहता नाटक या शब्दाचा अर्थ नाचणे असाच आहे. नट म्हणजे अभिनय करणारा, सोंग करणारा व नाटक म्हणजे नाट्यरूपाने, सोंगाच्या रूपाने दाखविणे वा सादर करणे असा अर्थ रूढ झाला. इंग्रजीतील 'ड्रामा' हा शब्द मूळ ग्रीक 'ड्रॅन' (Dran) या शब्दावरून आलेला असून त्याचा अर्थ कृती करणे (टू डू) असा आहे. 'ड्रॅमेनॉन' (Dramenon) म्हणजे केलेली कृती व 'मायथॉस' (Mythos) म्हणजे सांगितलेली कृती असा फरक प्राचीन ग्रीसमध्ये केला जाई. नाटक या शब्दाची व्याख्या करणे कठीण आहे; मात्र नाटक म्हणजे प्रसंग आणि संवाद यांच्या द्वारा व्यक्त होणारा संघर्षमय कथात्म अनुभव असे म्हणता येईल किंवा नाटक म्हणजे माणसाच्या अंतर्बाह्य क्रिया-प्रतिक्रियांचे दर्शन घडविणारा आकृतिबंध होय. नाटक निर्माण करते ती द्वंद्वात्मक जीवनाची जाणीव. नाटकातूनच मानवी अस्तित्वाचे या विश्वरचनेशी काय नाते आहे, ते कळते. नाटकास पंचमवेद म्हणतात. ऋग्वेदातून 'पाठ्य', यजुर्वेदातून 'अभिनय', सामवेदातून 'गीत' व अथर्ववेदातून 'विविध रस' असे अंश घेऊन नाट्यवेद निर्माण झाला, असे भरताने म्हटले आहे. याचा अर्थ संवाद, अभिनय, संगीत आणि रस हे नाटकाचे चार घटक ठरतात. नाटकाला 'क्रीडनीयक' (खेळ) म्हणून निर्देशिताना ते 'दृश्य' आणि 'श्राव्य' काव्य आहे, असे भरताला सुचवायचे आहे. विविध भावांनी संपन्न आणि विविध प्रसंगांनी युक्त असलेल्या लोकवृत्ताची, जगातील लोकांच्या आचारविचारांची अनुकृती म्हणजे नाटक; नाटक म्हणजे भावानुकीर्तन; नाटक म्हणजे जीवनाचे दर्शन घडविणारा आरसा, असे भरत म्हणतो.

नाटकाचा उगम

नाट्यवेद निर्मून ब्रह्मदेवाने तो भरताच्या हाती दिला, या कल्पित कथेपेक्षा नाटकाचा उगम धार्मिक गोष्टीत अथवा लोकजीवनाच्या स्वाभाविक प्रवृत्तीत आहे, असे म्हणणे योग्य ठरेल. ऋग्वेदातील अनेक संवादसूक्तांतून नाट्याची परिणती झाली असावी. कदाचित पुराणातील सूतपरंपरेत नाटकाचा उगम असावा. ग्रीकांचे नाटक धार्मिक उत्सवाच्या निमित्ताने आले. डायोनायससनामक स्फूर्तिदात्या पुरुषदेवतेच्या उत्सवप्रसंगी जे वृंदगीत (डिथिरॅम) गाइले जाई, त्या वृंदाला नाट्यरूप देण्याचा प्रयत्न थेस्पिस (इ. स. पू. सहावे शतक) याने केला.

नाटकातील वृत्यंतरे आणि स्थित्यंतरे : स्थूल आढावा

भरतमुनीने निर्दिष्ट केलेली त्रिपुरदाहनामक 'डिम' म्हणजे वीरश्री आणि युद्ध यांनी युक्त असलेले नाटक व ब्रह्याने रचलेले अमृतमंथन ही नाटके प्राथमिक स्वरूपाची असू शकतील. पाणिनीने नटसूत्र या नाट्यशास्त्रावरील ग्रंथाचा उल्लेख केला असून पातंजल महाभाष्यात कंसवध या नाटकाचा निर्देश आला आहे. यानंतरचे प्रकरण-नाट्य म्हणजे अश्वघोषाचे सारिपुत्र-प्रकरण. कालिदासपूर्व भासाच्या तेरा नाटकांपैकी स्वप्नवासवदत्त आणि प्रतिज्ञायौगंधरायण ही उदयनकथेवर रचलेली नाटके; जुन्या आख्यायिकांवर आधारलेली चारुदत्त आणि अविमारक, रामायणाच्या कथेवर आधारलेली अभिषेक व प्रतिमा ही नाटके आणि महाभारतातील कथानकांवर आधारलेली पंचरात्र, दूतवाक्य, दूतघटोत्कच, ऊरुभंग, कर्णभार इ. नाटके उपलब्ध आहेत. ती विचारात घेतली, तर सत्त्व, रज आणि तम या गुणांतून उफाळून येणाऱ्या लोकचरिताची

---

* महाराष्ट्र राज्य मराठी विश्वकोश निर्मिती मंडळाच्या सौजन्याने मराठी विश्वकोशाच्या ८ व्या खंडातील हा लेख येथे प्रसिद्ध करीत आहोत. —संपादक

अनुक्रमणिका

अर्थपूर्णता भासाने सामर्थ्याने रंगविली होती, हे लक्षात येते. महाकवी कालिदासाने मालविकाग्निमित्र, विक्रमोर्वशीय आणि अभिज्ञान शाकुंतल ही तीनच नाटके लिहून श्रेष्ठ नाटककार म्हणून कीर्ती मिळविली. मीलन, विरह आणि पुनर्मीलन अशा अवस्थांमधून परिणत होणाऱ्या या प्रणयकथांतील आर्तता व उत्कटता प्रेक्षकांना संपन्न नाट्यानुभव देऊ शकली कालिदासाच्या नाटकाचे सौंदर्य त्याच्या प्रभावी नाट्यबंधात आणि काव्यात्म आविष्कारशैलीत आहे. शूद्रकाच्या मृच्छकटिक नाटकाची कथा चारुदत्त व वसंतसेना यांच्या प्रणयाची आहे आणि एक राज्यक्रांती आणि त्या निमित्ताने दुष्ट पालक राजाचा वध होऊन आर्यकाची राजसिंहासनावर स्थापना हा राजकीय कथाभाग त्यांत मिसळून गेला आहे उत्तररामचरित लिहिणारा भवभूती, प्रियदर्शिका, रत्नावली, नागानंद ही नाटके लिहिणारा हर्ष, मुद्राराक्षसकर्ता विशाखादत्त, वेणीसंहाराचा कर्ता भट्टनारायण, कर्णसुंदरीकार बिल्हण, जयदेव, महादेव, मधुसूदन इ. संस्कृत नाटककारांनी आपल्या कृतींनी 'काव्येषु नाटकं रम्यम्' हा अभिप्राय सार्थ केला. जीवनाचे रसपूर्ण व संपन्न दर्शन तर त्यांनी घडविलेच; पण त्रैलोक्यातील लोकवृत्ताच्या मुळाशी जीवनाचा जो गूढ आशय दडला आहे, त्याचेही दर्शन घडविले. या नाटकातील पात्रे पुराणातील असली, तरी ती 'मानवी' आहेत आणि म्हणूनच त्यांच्या रतिशोकादी भावनांशी प्रेक्षक समरस होऊ शकला. संस्कृत नाट्यरचनेचे जे 'शास्त्र' विकसित झाले, त्यात नाट्यवस्तूच्या पाच 'अर्थप्रकृती' (बीज, बिंदू, पताका, प्रकरी आणि कार्य), पाच अवस्था (आरंभ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ती आणि फलागम) आणि पाच संधी (मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श आणि निर्वहण) यांचा समावेश आहे. नाट्यरचनेतील घटना व प्रसंग अंतिम उद्दिष्टाची परिपूर्ती करण्यासाठी त्याच्याशी निगडित असली पाहिजेत.

संस्कृत नाटकांतून निर्माण झालेले काटेकोर संकेत हे संस्कृत नाटकांच्या उत्तरकालीन ऱ्हासाला कारण ठरलेले असण्याची शक्यता नाकारता येत नाही; पण त्यापेक्षा भास, कालिदास, शूद्रक, भवभूती इ. अभिजात नाटककारांच्या तोडीच्या नाटककारांचा अभाव राजाश्रयाने स्वतंत्र प्रज्ञेचा घेतलेला बळी, दृश्य अंगावर श्राव्य भागाने केलेली मात, कलात्मकतेविषयीच्या भ्रामक समजुती इ. कारणांनी संस्कृत नाट्यपरंपरेचा ऱ्हास झाला असावा.

ग्रीक व रोमन नाटक

गावोगाव भटकून नाटके सादर करणारा थेस्पिस हाच ग्रीक नाटकाचा जनक. धार्मिक उत्सवाच्या निमित्ताने उदयास आलेल्या ग्रीक नाटकात निसर्ग आणि देवदेवता यांच्यावर अधिराज्य गाजविणाऱ्या नियतीला महत्त्व आहे. या नियतीचे दर्शन घडविणारी शोकात्मिका आणि समकालीन राजकीय, सामाजिक व कौटुंबिक जीवनाचे दर्शन घडविणारी सुखात्मिका आणि हलकेफुलके विडंबननाट्य हे ग्रीक नाटकांचे प्रमुख प्रकार. इ. स. पू. ५५० ते ३०० हा ग्रीक नाटकांचा कालखंड. एस्किलसच्या नव्वद नाटकांपैकी पेर्से (इं. शी. द पर्शियन्स), प्रोमेथेउस बाउंड इ. सात नाटकेच उपलब्ध आहेत. १३० नाटके लिहिणाऱ्या सॉफोक्लीझच्या ईडिपस टिरॅनस (ईडिपस रेक्स नावानेही परिचित), अँटिगॉन इ. सात शोकात्मिका उपलब्ध आहेत. शोकात्मिका लिहिण्याची त्याची खरी प्रकृती. बांधेसूद कथावस्तू, काव्यात्मक संवाद इ. वैशिष्ट्यांनी युक्त असलेली ईडिपस टिरॅनस ही आदर्श शोकात्मिका. तीतून त्याने नियतीच्या हातचे खेळणे बनलेल्या माणसाचा शोध घेतला आहे. धर्म व नीती यांचा विचार करण्यापेक्षा माणसाच्या मनातील विचारविकारांचे वास्तवपूर्ण चित्रण युरिपिडीझने ट्रोजन विमेन, हिपॉलिटस, मीडीआ इ. नाटकांतून केले आणि ग्रीक नाटक मानवी पातळीवर आणले. ॲरिस्टोफेनीस आणि मिनँडर यांनी ग्रीक सुखात्मिका संपन्न केली. तत्कालीन राजकीय परिस्थिती, शिक्षणप्रणाली आणि ग्रीक शोकात्मिका यांचा आपल्या नाटकांतून ॲरिस्टोफेनीस याने तीव्र उपहास केला. द नाइट्समध्ये क्लीऑन या राजकीय नेत्याचे त्याने व्यंगचित्रण केले. द क्लाउडस्मध्ये सॉक्रेटीसचे व्यंगचित्र आहे. जुन्या ग्रीक सुखात्मिकेत शांतता, लोकशाही, शिक्षण यांसारख्या राष्ट्रीय प्रश्नांचा समाचार घेतला होता तर नव्या सुखात्मिकांची कथावस्तू जन्मरहस्य, गैरसमज यांतून निर्माण झालेली दिसते वृंद, मुखवटे, काव्यात्मक संवाद, स्थल-काल-कृती यांचे ऐक्य ही

ठळक वैशिष्टये असलेले ग्रीक नाटक ग्रीक सत्ते-बरोबर अस्त पावले.

रोमन नाटकही उत्सवातून निर्माण झाले. आपल्याकडे शिमग्यात जशी अचकट-विचकट हाव-भावयुक्त चालतात; तशी भाषणे, अश्लील संवाद इ. योजून लोक एकमेकांना रिझवीत. त्याला 'फेसनाइन जेस्टिंग' म्हणत. त्यात कालांतराने इट्रस्कन नृत्याची सांगड घातली गेली. ग्रीक नाटकांची लॅटिनमध्ये भाषांतरे करणारा गुलाम अँड्रोनिकस हा रोमन नाटकाचा जनक. त्यानंतर यशस्वी झाल्या, त्या प्लॉटस व टेरेन्स यांच्या सुखात्मिका. उच्चकुलीन देखणे आणि दुबळे नायक, कनिष्ठवर्गातील नायिका, श्रीमंत, वृद्ध आईबाप, नायक-नायिकेचे मीलन घडवून आणणारे गुलाम अशी सांकेतिक पात्रे घेऊन नाटक रचले जाई. काही नाटके नाम-रूप-सादृश्य या कल्पनेवर रचत. टेरेन्सने नांदीची (प्रोलॉग) कल्पना अमान्य ठरवून नाटकातील गुंतागुंत आपोआप उलगडत जावी, असे सांगितले. प्रेक्षकांची उत्कंठा वाढवीत न्यावी आणि रहस्यस्फोट करून त्यांना विस्मयाचा धक्का द्यावा हे तंत्र त्याने योजिले. मीडीअ, अॅगमेनन इ. नाटके लिहिणारा सेनीका मात्र शोकात्मिकांसाठी प्रसिद्ध आहे.

मध्ययुगीन नाटक

ख्रिस्त अथवा ख्रिस्तानुयायांच्या जीवनकथा वा त्यातील महत्त्वाच्या घटनांच्या आधारे रचले गेलेले नाटक म्हणजे अद्भुत नाटक (मिरॅकल प्ले). सदाचार नाटकांमध्ये (मोरॅलिटी प्ले किंवा सेंट्स प्ले) बायबलमधील शिकवण ठसविली जाईल, अशी कथा असे. या प्रकारच्या नाटकांतून ज्ञान श्रेष्ठ, अज्ञान त्याज्य हे सूत्र असे. छोटे कथानक, कमी पात्रे, विपुल पद्यरचना आणि नैतिक विचार असलेल्या सदाचार नाटकांचे प्रयोग चर्चमध्ये किंवा हम-रस्त्यांच्या चौकात केले जात. धर्मसुधारणा आंदो-लनानंतर सदाचार नाटकांचे स्वरूप ऐतिहासिक किंवा राजकीय बनले. सदाचार नाटकांतून माणूस कसकसा उत्क्रांत होत गेला, तेही दर्शविले जाई. दंभ, सत्य, लोभ, दया, शांती इ. पात्रे अशा नाट-कांत असत. ही सदाचार नाटके फार काळ मात्र तग धरू शकली नाहीत.

प्रबोधनकालीन नाट्यपरंपरा

प्रबोधनकालीन नाट्यपरंपराचा शोध घेताना लक्षणीय रूप जाणवते, ते इटालियन संगीतिकांचे (ऑपेरा). या संगीतिकांत तसे बंदिस्त कथानक नसते. त्यांतील पात्रे बोलत नाहीत, तर ती गातात. हेन्री पर्सेलरचित डिडो अँड इनिअस (१६८९) व जॉन गेची बेगर्स ऑपेरा (१७२८) या संगीतिका इंग्लंडच्या रंगभूमीवर आल्या व त्यांनी या प्रकारास रसिकमान्यता मिळवून दिली. जोव्हान्नी पर्गोलेसीचा La Serva Padrona (इं. शी. द सर्व्हंट मिस्ट्रेस, १७३३) हा संगीतिकेचा मानदंड मानला जातो. सगीतिकेत वाङ्मयीन भाषा मह-त्त्वाची आणि संगीत गौण मानले पाहिजे. संगी-तिकासदृश रचना मराठीत एकोणिसाव्या शतकात अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी सौभद्राच्या रूपाने केली.

प्रबोधनकालीन सुखात्मिकेचा निर्माता आरि-ऑस्तो याची La Cassaria (इं. भा. द स्ट्राँग-बॉक्स) ही सुखात्मिका १५०८ मध्ये अवतरली. १५०८ ते १५२८ पर्यंत त्याने ज्या सुखात्मिका लिहिल्या, त्यांच्या कथावस्तू लॅटिन वळणाच्या होत्या. गैरसमजावर रचलेले कथानक, प्रणयलीला, वृद्धांची थट्टा इ. वैशिष्टये असलेली त्याची सुखा-त्मिका प्राधान्याने अभिजात सुखात्मिकेचा घाट स्वीकारीत होती.

तास्सो या इटालियन नाटककाराची गोपनाटके (पास्टोरल ड्रामा) चित्तवेधक होती. त्याचे Aminta (१५७३) हे गोपनाटक अतिशय लोक-प्रिय ठरले इटलीत गोपनाटके ऱ्हास पावली; पण इंग्लंडमध्ये अठराव्या शतकापर्यंत ती केली जात. शेक्सपिअरच्या अॅज यू लाइक इट, द विंटर्स टेल इ. नाटकांतून ग्रामजीवनाची, ग्रामीण भाषेची वेग-वेगळी रूपे जाणवतात.

सोळाव्या शतकातील इटलीतील 'Commedia dell'arte' हा नाट्यप्रकार म्हणजे एक प्रकारे तत्कालस्फूर्त सुखात्मिका (इंप्रोव्हाइज्ड कॉमेडी) होती. तिला लिखित संहिता नसे तिच्यात शब्दां-पेक्षा दृश्य महत्त्वाचे होते तिच्यातील काही पात्रे आपल्या तमाशातील सोंगाड्यासारखी ऐनवेळी सुचेल तसे चतुर भाषण करणारी व हसवणारी असत. प्रबोधनकाळात इटलीत आरिऑस्तो याने

जी सुखात्मिका सिद्ध केली, तिला ' Commedia erudita ' असे म्हणतात. तिची स्वतंत्र संहिता असते.

एलिझाबेथकालीन नाटक

एलिझाबेथकालीन नाट्यवाङ्मय वैपुल्य, विविधता, प्रयोगशीलता व निखळ कलागुण ह्यांनी समृद्ध आहे. या काळात अभिजात व मध्ययुगीन परंपरा अस्तित्वात होत्या. या दोन्ही परंपरांचा सुरेख संगम असलेले नवे नाटक विल्यम शेक्सपिअरने (१५६४-१६१६) लिहिले शेक्सपिअरच्या नाट्यकृतींमुळे या कालखंडाला नाटकांचा सुवर्णकाळ असे म्हणतात. प्रत्येक नाट्यकृतीत एक नवी मयसभा निर्माण करून त्याने अनेक जीवनसत्ये उलगडून दाखविली. मानवी आत्म्याचे अमर सौंदर्य आणि त्याची चिरंतन कुरूपता त्याने व्यक्त केली. त्याचे नाट्यलेखन कल्पनाशील रंगभूमीसाठी होते. प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीचे सहकार्य मिळवून त्यांना नाट्यानुभव देणे हे त्याचे उद्दिष्ट. नेपथ्यादी प्रसाधनांचा वापर कमीत कमी करून प्रेक्षकांची कल्पनाशक्ती जागृत व उत्तेजित करणे, त्याच्या नाटकांना शक्य झाले. सत्याभास निर्माण करण्यासाठी पार्थिव साधनांची आवश्यकता असतेच असे नाही, हे त्या नाटकांनी स्पष्ट केले.

या काळात शेक्सपिअरने जी नाटके लिहिली, त्यांत सुखात्मिका, शोकात्मिका, शोक-सुखात्मिका आणि ऐतिहासिक नाटके या प्रकारांचा समावेश होतो. समृद्ध आणि बलाढ्य राष्ट्र म्हणून इंग्लंडला लाभलेली प्रतिष्ठा, धर्मसुधारणेच्या चळवळीमुळे होत असलेली विचारक्रांती इ. कारणांमुळे गतेतिहास व त्यातील व्यक्ती यांचा शोध घेण्याची प्रवृत्ती वाढली व त्यातून ऐतिहासिक नाटके रंगमंचावर आली. आठवा हेन्री व पोप यांच्यातील संघर्षाचे दर्शन घडविणारा जॉन बेल, पहिल्या एडवर्डची कारकीर्द उभी करणारा पील, जेम्स राजाला उभा करणारा ग्रीन, डॉ. फॉस्टसचा निर्माता मार्लो इ. नाटककारांनी शेक्सपिअरच्या नाट्यलेखनाला स्फूर्ती दिली. चौथा, पाचवा, सहावा आणि आठवा हेन्री; तिसरा रिचर्ड; जॉन इ. ऐतिहासिक व्यक्तींतील माणूस तर शेक्सपिअरने शोधलाच, पण त्याचबरोबर या राजांच्या कारकीर्दीतील लोकजीवनाचे दर्शनही घडविले. मानवी जीवनाच्या सर्वंकष दर्शनाचे प्रयत्न ऑल इज वेल दॅट एंड्स वेल, ॲज यू लाइक इट, मिडसमर नाइट्स ड्रीम, ट्वेल्फ्थ नाइट, मच ॲडो अबाउट नथिंग इ. सुखात्मिकांतून केले. या सुखात्मिकांत प्रणयकथा आहेत. त्यात वास्तव व रम्याद्‌भुत अशी दोन्ही विश्वे एकमेकांत मिळून जातात. प्रेमिकांची भेट, प्रेमातील अडथळे, प्रेमिकांची ताटातूट, पुरुषवेषधारी प्रणयिनी, कोसळणारी संकटे आणि अखेर मीलन होऊन आनंदीआनंद, असेच जवळजवळ सर्व सुखात्मिकांचे रूप आहे. सुखात्मिकेपेक्षा शोकात्मिकेतून शेक्सपिअरची वेगळीच जीवनदृष्टी जाणवते. हॅम्लेट, मॅक्बेथ, किंग लीअर आणि ऑथेल्लो या चार जगप्रसिद्ध शोकात्मिकांतून माणसाला भोगावे लागणारे दुःख केवळ नियतिकृत नसते, तर ते त्याने स्वतःच निर्माण केलेले असते, हे जीवनसत्य त्याने मांडले. या शोकात्मिकांतील हॅम्लेट, लीअर, मॅक्बेथ इ. व्यक्ती जे दुःख भोगतात, त्यापेक्षा त्यांचे व्यक्तिमत्त्व महान ठरते. कालप्रवाहाची जाणीव व्यक्त करणारा, मानवी मनाचे व्यापार जाणणारा, जीवनातील द्वंद्वे रंगविणारा, जीवनसत्ये विशद करणारा, रंगभूमीचे सामर्थ्य आणि मर्यादा जाणणारा शेक्सपिअर हा महान नाटककार होय.

मोल्येर हा फ्रेंच नाटककार शेक्सपिअरपेक्षा वेगळ्या दृष्टीने अनुभव व्यक्त करीत होता. मोल्येरने प्रामुख्याने विडंबनात्मक प्रहसने रचली. त्यातून कधी प्रचलित चालीरीतींचा, समाजातील अपप्रवृत्तींचा उपहास केला, तर कधी अतिलोभी, कंजूष, ढोंगी व्यक्तींची व्यंगचित्रे रेखाटली. माणसाचे मुखवटे दूर सारणारा मोल्येर जीवनमूल्येही जपत होता. त्याला जीवनातील विसंगतीबरोबर संगतीची जाणीव होती. म्हणून त्याच्या लव्ह इज द बेस्ट डॉक्टर, द कंपल्सरी मॅरेज, मॅग्निफिसंट लव्हर्स इ. प्रहसनांनादेखील चिरंतनत्व लाभले.

फ्रान्समध्ये मोल्येरइतकी लोकप्रियता कॉर्नेय व रासीन यांना लाभली. रासीनच्या शोकात्मिकेमागे त्याचा आत्मप्रत्यय होता. नियतीच्या हातची खेळणी बनलेल्या स्त्रीपुरुषांच्या अंतर्मनातले द्वंद्व त्याने विलक्षण सामर्थ्याने रंगविले.

रेस्टोरेशनकालीन नाटक

हा कालखंड दुसरा चार्ल्स गादीवर आल्यापासून सुरू होतो व सतराव्या शतकाच्या अखेरीस संपतो. १६४२ च्या कायद्याने रंगमंदिरे अठरा वर्षे बंद होती. या अठरा वर्षांच्या कालावधीत जे लपूनछपून नाट्यप्रयोग करण्यात आले, त्यांतून डॅव्हेनंटच्या द सीज ऑफ रोड्झ (१६५६) यासारख्या वीरवृत्तिप्रधान (हिरोइक) नाटकांचा जन्म झाला. या प्रकारच्या नाटकाचा मूलाधार प्रसिद्ध महाकाव्ये होती. आचारविनोदिनी (कॉमेडी ऑफ मॅनर्स) हा प्रकारही याच कालखंडात उदयास आला. त्यातून समाजातील रूढी, चालीरीती आणि त्यांमागील जीवनदृष्टी यांचे उपहासपर चित्रण केले जाई. जॉन ड्रायडन, काँग्रीव्ह इ. नाटककारांनी संपन्न केलेल्या या सुखात्मिकांचे कोटीबाज संवाद हे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य होते. त्यांतून घडणारे दर्शन बंदिस्त समाजाचे होते. गोल्डस्मिथ, शेरिडन, गे इ. नाटककारांनी आपल्या सुखात्मिकांतून सामान्य प्रेक्षकांचे रंजन केले.

एकोणिसावे शतक

नाटकाच्या इतिहासात एकोणिसावे शतक दुष्काळाचे समजले जाते; पण ते तितके खरे नाही. या काळातील शेक्सपिअरच्या धर्तीवरची काव्यात्म संवादांनी भरलेली नाटके किंवा अतिनाट्ये (मेलोड्रामा) नवे चैतन्य आणू शकली नाहीत. ब्राऊनिंग, टेनिसन, आर्नल्ड इ. व्हिक्टोरियन कवींनी ऐतिहासिक किंवा पौराणिक कथांच्या आधारे जे काव्यात्म नाटक रचले, ते नाटक म्हणून यशस्वी झाले नाही. ऑस्कर वाइल्डने लेडी विंडरमिअर्स फॅन (१८९२), अ वूमन ऑफ नो इंपॉर्टन्स (१८९३), आयडीअल हजबंड (१८९५) इ. नाटके लिहून सुखात्मिकेचे पुनरुज्जीवन केले. त्याची समस्याप्रधान सुखात्मिका पारंपरिकच होती व तिच्यात सांकेतिक, साचेबंद व्यक्तीच आढळत. कोटियुक्त चतुर संवादांमुळे त्याच्या नाटकांना लोकप्रियता लाभली. व्हिक्टोरियन काळातील मूल्यविचार अथवा समाजव्यवस्था यांच्यावर हल्ला करणाऱ्या वाइल्डच्या नाटकांना नवी तात्त्विक बैठक नव्हती, तर ऱ्हासकालीन तत्त्वज्ञान होते. जोन्स व पिनीअरो या नाटककारांनी सामाजिक समस्यांचे चित्रण केले. रंजनाबरोबरच माणसाची सुखदुःखे, त्याचे आचारविचार यांचे दर्शन नाटक घडवू शकते, असा त्यांचा दावा होता.

आधुनिक नाटक

नाटकाला नवे चैतन्य, नवी दिशा देणारे नाटककार म्हणजे इब्सेन, शॉ आणि चेकॉव्ह हे होत. इब्सेनने ब्रांद (१८६६) पासून व्हेन वुई डेड अवेकन (१८९९) पर्यंतच्या नाट्यनिर्मितीने नाटकाचे रूप व आविष्कारशैलीच पालटून टाकली. समस्याप्रधान नाटकाचा जनक म्हणून कीर्ती लाभलेल्या इब्सेनला घोस्ट्स, ए डॉल्स हाऊस इ. नाटकांतून केवळ वांशिक व्याधी वा स्त्रीमुक्ती यांविषयी विचार मांडायचा नव्हता, तर त्याला माणसाच्या सचोटीचे सदसद्‌विवेकबुद्धीचे चित्र रेखाटावयाचे होते प्रत्येक व्यक्तीला भूतकाळ असतो आणि त्याचा वर्तमानकालीन व्यवहार, त्याची सुखदुःखे, त्याची स्वप्ने यांचा शोध भूतकाळाच्या प्रकाशातच घ्यावयाचा असतो. इब्सेनने मध्यमवर्गाचे जीवन व त्यांच्या समस्या नाटकातून मांडल्या. चार भिंतींतील कौटुंबिक संघर्ष रंगविणाऱ्या इब्सेनने रंगभूमीवर वास्तववादी नाटक आणले. एका अर्थाने चार भिंतींत कोंडलेल्या माणसांचे नाटक त्याने लिहिले. मोकळ्या हवेच्या अभावी त्याची पात्रे मृतवत भासली, असेही म्हणता येईल. इब्सेनच्या व्यक्ती अपयशी होतात, पण त्यांचे अपयश पवित्र मूल्यांनी जोखता येते.

इब्सेनच्या नाट्यकृतींचा आपला स्वतंत्र अर्थ शोधून जॉर्ज बर्नार्ड शॉने विडोअर्स हाउसेस (१८९२) व फिलँडरर (१८९३), मिसेस वॉरेन्स प्रोफेशन (१८९३) इ. नाटके लिहिली. तो समाजातील अपप्रवृत्तींचा, दंभाचा, ढोंगाचा उपहास करणारा कुशल नाटककार होता. आपल्या नाटकातून त्याने सामाजिक अन्याय, बुद्धिमंतांचे भ्रम, बौद्धिक दास्य, पारंपरिकता यांवर हल्ले चढविले नाटक रंजनाचे साधन नव्हे, तर ते एक वैचारिक माध्यम आहे, हे सूत्र बाळगून त्याने आर्म्स अँड द मॅन, बॅक टू मेथ्युसिला, द ॲपल कार्ट इ. नाटके रचली. शॉचे अनुकरण गॉल्झवर्दी, ब्राइडी, प्रिस्टली इ. अनेक नाटककारांनी केले. शॉप्रमाणे बॅरीला विचित्र जीवनाची ओढ होती. रॅटिगनने मात्र शॉप्रणीत 'विचारनाट्य' नाकारले आणि नाटक हे एखाद्या व्यक्तीच्या

अनुक्रमणिका

व्यक्तिमत्त्वाचे दर्शन घडवीत असते, असे सूत्र सांगितले. चेकॉव्हला इब्सेनची नाट्यसृष्टी मान्य नव्हती. चेकॉव्हचे द चेरी ऑर्चर्ड (१९०४) हे नाटक पाहिले, की त्याला स्त्रीपुरुषांविषयी सूक्ष्म सहानुभूती असल्याचे लक्षात येते. आपल्या नाटकांतील व्यक्तींच्या भावनांचे पदर उलगडण्यात त्याला रस वाटत होता. त्याच्या नाटकाला कथावस्तू अशी नसते आणि त्याची पात्रे एकमेकांशी न बोलता स्वतःशीच बोलतात. आपली स्वप्ने, आकांक्षा, भ्रम विशद करतात.

ऑगस्ट स्ट्रिंडबर्ग हाही विसाव्या शतकातील एक महत्त्वाचा नाटककार मानला जातो. त्याची द फादर (१८८७), मिस ज्यूली (१८८८) ही नाटके प्राकृतिक नाटके म्हणून मानली जातात. हे जग दुःखपूर्ण, नैराश्यपूर्ण आहे, ही जाणीव त्याच्या नाटकांमागे आहे. येट्सने नाटकाला नवे वळण दिले ते त्याच्या काव्यात्म नाटकांद्वारा. त्याच्या मते नाटकातील संवादाला काव्याचा गंध हवा. सिंगने तर ग्रामजीवनातील भाषेचा कुशल उपयोग केला. त्याच्या प्लेबॉय ऑफ द वेस्टर्न वर्ल्ड (१९०७) या नाटकामध्ये ग्रामीण विश्व गोचर झाले आहे. त्यातून सिंग शोध घेतो तो गूढ अंतिम वास्तवाचा.

शॉचा प्रभाव विसाव्या शतकातील उत्तरकालीन नाटकांवर असणे अपरिहार्य होते. टी. एस्. एलियटच्या मर्डर इन द कॅथीड्रल (१९३५) या नाटकामागे शॉच्या सेंट जोन ऑफ आर्कची (१९२३) स्फूर्ती आहे, असे स्वतः एलियटने मान्य केले आहे. मात्र सांस्कृतिक क्षयाची एलियटची मीमांसा स्वतंत्र आहे. सांस्कृतिक क्षयाच्या कालखंडात कर्मठ भावना ऱ्हास पावत चालल्याचे त्याच्या नाटकांतून जाणवते. त्यांतून त्याच्या प्रयोगशील वृत्तीचा जसा प्रत्यय येतो, तसेच त्याला अपराध आणि शासन यांपेक्षा पाप आणि पश्चात्ताप महत्त्वाचे वाटतात हेही जाणवते. पहिल्या महायुद्धानंतर झालेला मूल्यांचा ऱ्हास, माणुसकीचा लोप, सांस्कृतिक क्षय सर्वच नाटककारांना जाणवलेला आहे. सीन ओकेसीने द सिल्व्हर टॅसीमधून अंतर्विश्व उद्ध्वस्त झाल्याची जाणीव व्यक्त केली. पीरांदेल्लोने सिक्स कॅरेक्टर्स इन सर्च ऑफ ॲन ऑथरमध्ये आत्मलोप झाल्याची शोकात्म जाणीव व्यक्त केली आहे.

नाटकाचे जुने घाट मोडून नवे घाट निर्माण करण्याची प्रवृत्ती आधुनिक नाट्यक्षेत्रात सातत्याने जाणवते. बाह्यसत्तासंघर्षामुळे दडपलेल्या, जखडलेल्या माणसाचा आक्रोश यूजीन ओनील द एम्परर जोन्स या नाटकात दाखवतो. एका आभासविश्वाला कवटाळून राहणाऱ्या आणि ते विश्व हिरावून घेताच नष्ट पावणाऱ्या माणसाचे चित्र ओनीलने रेखाटले. लैंगिक विकृती आणि विकृतीची चिकित्सा करण्याचा प्रयत्न नवी आविष्कारशैली योजून टेनेसी विल्यम्सने केला तो स्ट्रीटकार नेम्ड डिझायर, द रोझ टॅटू, सडनली लास्ट समर इ. नाटकांतून. विसाव्या शतकातील उत्तरार्धात नवनाट्याचा प्रभावी आविष्कार झालेला, दिसतो. संस्कृत व पाश्चात्त्य वळणे गिरविणारे मराठी नाटकही या नव्या प्रेरणेतून उदयास आलेल्या ब्रेक्ट, बेकेट, ऑस्बर्न इ. नाटककारांच्या प्रभावाखाली आले असल्याचे जाणवते. किर्लोस्कर ते रांगणेकर हा मराठी नाटकाचा सरळ रेषेतला प्रवास होता; पण दुसऱ्या महायुद्धानंतर सोन्याचे देव (नाना जोग), तुझे आहे तुजपाशी (पु. ल. देशपांडे), रायगडला जेव्हा जाग येते (वसंत कानेटकर), नटसम्राट (वि वा. शिरवाडकर), घाशीराम कोतवाल, गिधाडे, सखाराम बाइंडर (विजय तेंडुलकर), उद्ध्वस्त धर्मशाळा (गोविंद देशपांडे), महानिर्वाण (सतीश आळेकर) इ. नाटकांच्या निमित्ताने मराठी नाटकाच्या विविध दिशा स्पष्ट झाल्या

यूरोपमध्ये तर नाटकाचे भिन्नभिन्न आविष्कार प्रेक्षकांना स्तिमित करीत होते. ब्रेक्टप्रणीत महाकाव्यसदृश किंवा आर्षनाट्य (एपिक थिएटर) उदयास आले. सामाजिक वास्तव व सामाजिक नैतिक समस्या यांचा विचार करणाऱ्या आधुनिक नाटकाला ॲरिस्टॉटलप्रणीत नाट्यतत्त्वे अपुरी व असमाधानकारक वाटू लागली. बांधेसूद कथानक, उत्कंठा व विस्मय निर्माण करणारी रचना, नेत्रदीपक दृश्यांचा अवलंब इ. बाबी ब्रेक्टने आपल्या थ्री पेनी ऑपेरा, कॉकेशियन चॉक सर्कल इ. नाटकांतून नाकारल्या. मार्क्सचे सामाजिक तत्त्वज्ञान त्याने मांडले. जीवनातील समस्या वस्तुनिष्ठ दृष्टीने विचा-

अनुक्रमणिका

रात घ्याव्यात व बौद्धिक निर्णय घ्यावा अशी त्याची अपेक्षा. रंगमंचावरील कृति-उक्तींशी प्रेक्षकाने समरस होऊ नये, असा त्याचा जाणीवपूर्वक प्रयत्न असतो. नाटकाने भावनेपेक्षा बुद्धीला आवाहन करावे, हे त्याचे मुख्य सूत्र. जीवनातील अर्थशून्यतेची, व्यर्थतेची जाणीव व्यक्त करणारे मृषानाट्य वा निरर्थनाट्य (थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड) युरोप व अमेरिकेत १९५० ते १९६० च्या दरम्यान पुढे आले. सार्त्र व काम्यू यांनी व्यस्ततावादी जाणीव आपल्या लेखनातून व्यक्त केली. या विश्वरचनेपासून माणूस विलग झाला आहे, ही जाणीव त्यांतून प्रामुख्याने व्यक्त होते. माणसाच्या बाह्यविश्वापेक्षा त्याच्या गुंतागुंतीच्या अंतर्विश्वाचा शोध व्यस्ततावादी नाटक घेते. त्यात रूढार्थाने संविधानक नसते, असतात ती एकामागोमाग येणारी, अंतर्मुख करणारी दृश्ये. वेटिंग फॉर गोदोमध्ये बेकेट ईश्वरासाठी थांबणे कसे व्यर्थ आहे, ते सांगतो. आता ईश्वराशिवाय दुसरे काही उरले नाही आणि त्याच्या अस्तित्वाविषयी आपण शंकाकुल आहोत, हे तत्त्वज्ञान या नाटकातील विदूषक सांगतो व तत्त्वज्ञ बनतो. बेकेट म्हणतो, जीवन हा एक खेळ आहे. खेळ म्हणजे मूर्खपणा, अर्थहीन कृती. बेकेट माणसाचे विरूपीकरण होत असल्याचे सांगतो. आपल्या आविष्कारशैलीने बेकेटने नाटकाचे सर्कशीत रूपांतर करून टाकले व माणसांना विदूषक बनविले. आर्तोप्रणीत क्रौर्यनाट्य (द थिएटर ऑफ क्रुएल्टी) हा आणखी एक नवनाट्यप्रकार. या नाटकात शब्दांपेक्षा कृतीला महत्त्व असते. माणूस, समाज, निसर्ग, विश्व यांचे परस्परसंबंध शोधण्याचा त्यात प्रयत्न आहे. माणसाच्या प्रत्येक कृतीमागे एक प्रकारची निर्दयता असते, असे त्याचे मत. त्याने नाटकातून दर्शन घडविले ते माणसाच्या आदिम प्रकृतीचे. जॉन ऑस्बर्नच्या लुक बॅक इन अँगर या नाटकामुळे सामाजिक निषेधनाट्याचा (प्ले ऑफ सोशल प्रोटेस्ट) आविष्कार घडून आला. जीवनातील प्रस्थापित मूल्यांविरुद्ध, प्रस्थापित सामाजिक आणि राजकीय संस्थांविरुद्ध, प्रस्थापित वाङ्मयीन संकल्पनांविरुद्ध निषेधाचा आवाज त्याने उठवला. आपल्या नाटकांतून त्याने एक प्रकारची नकारार्थी भूमिका मांडली, त्याचप्रमाणे प्रचलित समाजव्यवस्थेविषयीची खंतही व्यक्त केली. आजचे नवनाट्य झपाट्याने विविध रूपे घेत आहे. घटिते (हॅपनिंग्ज), तत्कालस्फूर्त नाट्याविष्कार (इम्प्रोव्हायझेशन) इ. नवनवे आविष्कार आणि त्यांचे सामर्थ्य प्रगट होत आहे. आधुनिक नाटककार आपापल्या प्रवृत्तींनुसार आणि आधुनिक युगधर्मानुसार नाटकाची विविध रूपे साकार करीत आहेत. या माध्यमाच्या अधिकाधिक शक्यता धुंडाळत आहेत. नाटकाचे रूप कोणतेही असो; नाटक म्हणजे दृक्–श्राव्यकाव्य हे सूत्र अबाधितच राहणार.

नाटक : स्वरूपविवेचन

जीवनाच्या द्वंद्वात्मक जाणिवेला वा नाट्यानुभवाला आवाहक आकृतिबंध प्राप्त होतो. तो नाटकाच्या प्रयोगात. नाटकाची संहिता ही प्रयोगासाठी अवतरत असते. मात्र प्रयोगात नाट्यसंहिता भ्रष्ट होऊ शकते, अधिक अर्थपूर्ण होऊ शकते किंवा तिचे संवादनही होऊ शकते, प्रयोगावाचून नाट्यसंहिता अर्थहीन आहे, असे मानण्याचे कारण नाही. केवळ नाट्यसंहिता वाचीत असताना जो अनुभव येतो, तो संकल्पनात्मक असतो. नाट्यसंहिता रंगमंचावर दृश्य आणि श्राव्य होते, तेव्हा येणारा अनुभव प्रामुख्याने संवेदनात्मक असतो. नाटकाच्या वाचकाप्रमाणे प्रयोगाचा प्रेक्षक एकाकी नसतो, तर तो व्यक्तिसमूहाचा एक घटक असतो. (नाटकाची कथावस्तू, व्यक्तिरेखा, त्यांच्या हालचालींची व कृतीची गति-लय, नटाचे शारीरिक रूप, वेष, वर्ण, नाटकातील घटना व स्थळे, त्यांचे वातावरण, कथानककालीन परिस्थिती यांचे ज्ञान असूनही मर्यादित संकल्पन आणि आकलन करता येणे शक्य असते.) संहिता प्रयोगरूपात अवतरली, की मात्र प्रेक्षकाला त्याची दृश्य आणि श्राव्य अंगे सिद्ध स्वरूपात अनुभवता येतात. नेपथ्य, वेशभूषा, प्रकाशयोजना, कलाकारांच्या हालचाली व हावभाव ही नाटकाची काही दृश्य अंगे होत, तर संवाद, संगीत, ध्वनियोजना इ. श्राव्य अंगे होत. नाटकाचा सारा प्रयोग त्या नाटकाच्या संहितेत बीजरूपाने असतो. दिग्दर्शक आणि नट आपल्या कल्पनेनुसार तो प्रेक्षकांपुढे फुलवितो. नाटककाराचा अक्षरदेह म्हणजे नाट्यसंहिता. तिच्या अंगी असलेला अर्थ शोधून तो प्रयोगरूपाने सिद्ध करण्याचे कार्य

नट आणि दिग्दर्शक यांना करावे लागते. संहितेचे विशिष्ट प्रयोगरूप ही एका अर्थाने नट आणि दिग्दर्शक यांनी केलेली नवनिर्मिती होय. म्हणून एकाच संहितेची अनेक प्रयोगरूपे असू शकतात. त्या विशिष्ट रूपानुसार नाट्यानुभवाचे रूप नियत होते. एकाच संहितेच्या अंगी विविध प्रयोगरूपे व्यक्त करण्याची शक्ती असणे, हे त्या संहितेच्या श्रेष्ठतेचे लक्षणच.

नाटक हा एक साहित्यप्रकार तर आहेच, पण तो एक सामूहिक आविष्कार आहे. नट, दिग्दर्शक, नाटककार आणि प्रेक्षक यांच्या परस्परसहयोगातून नाटक सिद्ध होते. त्यामुळे नाटक हे कथा, कादंबरी आणि कविता यांच्यापेक्षा वेगळे आहे. सर्व साहित्य-प्रकारांतून जीवनानुभव व्यक्त होतो; पण जीवनानुभवाच्या विविध जाती असू शकतात. नाटकातून व्यक्त होतो तो द्वंद्वात्मक संघर्षाचा अनुभव. कथा, कादंबरी यांप्रमाणे नाटकाला एक संविधानक असते आणि त्याला आदी, मध्य आणि अंत असा क्रम असतो. कथा, कादंबरी यांतून जसे जीवनांगाचे दर्शन घडते, तसेच नाटकातूनही घडू शकते. प्रत्येकाचा पट (कॅनव्हास) वेगवेगळा असतो. कवितेतून व्यक्त होणारा अनुभव कालातीत असतो. नाटकातील अनुभव स्थलकालबद्ध असतो आणि तो दुपदरी असतो. नाटकातून आभासविश्व गोचर होते आणि त्यातूनच वास्तवाची जाणीव होते. कथा, कादंबरी किंवा कविता यांचा आस्वाद एका रसिकालाच एका वेळी घेता येईल; पण नाटक व्यक्तीसाठी नसते; समूहासाठी असते.

नाटकाचे दृक्-श्राव्यात्मक स्वरूप लक्षात घेता हा साहित्यप्रकार संगीत, नृत्य, मूकनाट्य (पँटोमाइम) इ. कलाप्रकारांना भिडला आहे, हे जाणवते. नाटकाशी संगीताचे नाते जडल्याबरोबर नाटकाचे सामर्थ्य वाढले. कारण संगीताने नाट्याला परिपुष्ट केले. कधीकधी नाटकातील वातावरण संगीत भरून टाकते, तर कधी ताण सैल करते. पुष्कळदा संगीतामुळे प्रेक्षकांचे चित्त नाट्यात्मक आशयापासून दूर जाऊ शकते. आपल्याकडील किर्लोस्कर, देवलांच्या सौभद्र, शारदा इ. नाटकांत संगीत रसपरिपोषक तर होतेच; पण ते नाटकाचे एक अविभाज्य अंग होते. नंतर मात्र नाटकापेक्षा संगीताची वेगळी जाणीव अधिक होऊ लागली. नृत्य या कलाप्रकाराशी नाटकाचे तितके निकट नाते नाही, पण नाटक प्रयोगरूपाने जेव्हा सिद्ध होते, तेव्हा भावदर्शक हालचाली, मुद्राभिनय, लयबद्धता इ. नृत्यांगांचे महत्त्व लक्षात येते. मूकनाट्यात किंवा मूकाभिनयात कथेचा आविष्कार शारीरिक हालचालींनी, मुद्रांनी केला जातो. तेंडुलकरांच्या घाशीराम कोतवाल सारख्या नाट्यकृतीत मूकाभिनयाने नाट्यानुभव प्रभावीपणे व्यक्त होतो. नाटककार आपल्या नाटकाच्या रंगावृत्तीत कित्येकदा मूकाभिनयाच्या सूचना देत असतो.

नाट्यसंहिता

नाट्यसंहिता ही प्रयोगरूपात सिद्ध होते, तेव्हा नाट्यानुभव भारून टाकतो. केवळ नाट्यसंहितेचा विचार म्हणजे नाटकाचे संविधानक, व्यक्तिरेखा, शैली इ घटकांच्या परस्परसंबंधांचा विचार होय. या विविध घटकांचा संश्लिष्ट, एकात्म आकृतिबंध म्हणजे नाटक होय. नाटकाचे संविधानक म्हणजे एकामागोमाग एक येणाऱ्या कार्यकारणभावयुक्त अशा घटनांची शृंखला वा मालिका. ही मालिका चतुराईने व सफाईने गुंफिली पाहिजे. साम्यविरोध धर्मानुसार घटनांची निवड केली अथवा सुखात्मिका, शोकात्मिका, प्रहसन इ. प्रकारांच्या प्रकृतींनुसार घटनांची निवड केली, तरी त्यांतून नाट्यानुभव आविष्कृत झाला पाहिजे. नाटकाच्या कथानकात गुंतागुंत, निरगाठ व उकल अशा कथानकाच्या तीन अवस्था प्रत्ययास याव्यात, असेही म्हणता येईल किंवा प्रेक्षकांना सतत उत्कंठा वाटेल अशीही कथारचना करता येईल. जिज्ञासा, उत्कंठा आणि विस्मय यांवर कथानक आकारलेले असते. सविधानक बांधेसूद असले पाहिजे. ते नाटकांच्या अंकांतून विकसित होते आणि उत्कर्षबिंदूला पोहोचते. संविधानकावाचूनही नाटक सिद्ध होऊ शकेल; किंवा विशिष्ट क्रमाने—उदा., आदी, मध्य व अंत—कथानक विकसित न करताही नाटककार नाटक लिहू शकेल. कथानकापेक्षा व्यक्तिरेखा महत्त्वाच्या असतात. घटना काही स्वयंभू नसतात. परस्परविरोधी प्रवृत्तींच्या व्यक्तींच्या क्रियाप्रतिक्रियांतून प्रसंग निर्माण होतात. एखाद्या वेळी एकाच व्यक्तीच्या मनातील परस्परविरोधी प्रवृत्तींतूनही घटना निर्माण होतात.

व्यक्ती याच प्रसंगाच्या कारक शक्ती होत. नाटककार कृति-उक्तींच्या द्वारा व्यक्ती उभ्या करतो. कधी तो एकच व्यक्ती केंद्रस्थानी मानून त्या व्यक्तीच्या इतर व्यक्तींशी असलेल्या अर्थपूर्ण संबंधांतून नाट्य आविष्कृत करील, तर कधी व्यक्तिसमूहाच्या व्यवहारातील नाट्याचा वेध घेईल, कधी व्यक्तीच्या बाह्यविश्वाचे त्याच्या अंतर्विश्वाशी असलेले अर्थपूर्ण नाते विशद करील. सरळ रेषेत जाणाऱ्या ठसठशीत व्यक्तिरेखांपेक्षा कित्येकदा गुंतागुंतीचे व्यक्तिमत्त्व असलेल्या व्यक्तिरेखा प्रभावी ठरतात. नाटकातील व्यक्तिरेखा प्रतीकात्म असू शकेल किंवा विशिष्ट प्रवृत्तीचा निदर्शक असा व्यक्तिनमुना असू शकेल, किंवा प्रातिनिधिक असू शकेल. याशिवाय नाटकातील व्यक्तिरेखा सपाट किंवा गोलाई असलेल्या असू शकतात. अभिप्रेत नाट्यानुभव आविष्कृत व्हावा, म्हणून वेगवेगळ्या आविष्कारशैलींचा उपयोग केला जातो. या आविष्कारशैलीचा संबंध नाटकाच्या प्रकृतीशी प्रामुख्याने असतो व कालमानानुसार रंगमंचाच्या उपलब्ध सामग्रीनुसारही शैली नियंत्रित होते.

नाटकासंबंधी विविध उपपत्ती पुढे आल्या. त्यांत ग्रीक नाट्याच्या अनुरोधाने ॲरिस्टॉटलने मांडलेल्या अनुकृती, भावविरेचन, ऐक्यत्रय इ. संकल्पना नाटकाच्या दृष्टीने महत्त्वाच्या होत. नाटक म्हणजे जीवनाची अनुकृती, असे ॲरिस्टॉटल म्हणतो. नाटकात चित्रित केलेली माणसे एक तर जशीच्या तशी असू शकतात वा असतात; किंवा त्यापेक्षा अधिक चांगली असू शकतात वा असतात; अथवा त्यापेक्षा कमी प्रतीचीही असू शकतात.

नाटक रसिकांच्या मनात भय व अनुकंपा निर्माण करते; शोकात्म नाटकांमुळे प्रेक्षकांच्या भावनांचे विरेचन होते, असे ॲरिस्टॉटलचे मत आहे. कथानकाच्या बाबतीत ॲरिस्टॉटल सांगतो, की कथानकाचे आकारमान सौंदर्य प्रकट करण्याला समर्थ असावे व ते स्वयंपूर्ण असावे, त्याला सजीव एकात्मता असावी, कथानकांतर्गत सर्व घटना अपरिहार्य अशा कार्यकारणसंबंधाने बद्ध असाव्यात. ॲरिस्टॉटलच्या ऐक्यत्रयाच्या संकल्पनेत स्थलैक्य, कालैक्य व कृत्यैक्य यांचा समावेश आहे. कथानक एकाच ठिकाणी घडलेले असावे. तसेच कथानक एकाच वेळेस न घडता, निरनिराळ्या दिवशी वा कालांतराने घडले असे जरी नाटकात दाखविले असले, तरी जर एकूण नाटकाचा परिणाम चांगला होत असेल, तर तो दोष नाही.

संस्कृत नाटकाचा आरंभ नांदीने होतो. नाटकांतर्गत प्रस्तावना सूत्रधार-नटीच्या प्रवेशातून होते आणि भरतवाक्याने नाटकाची परिसमाप्ती होते. संस्कृत नाट्यशास्त्राप्रमाणे नाटकाची कथावस्तू दोन प्रकारची असते. नाटकातील नायकाशी संबद्ध अशी जी मुख्य घटना त्याचे फल नायकाच्या पदरी पडते. या मुख्य घटनेला 'अधिकारिक वस्तू' म्हणतात. या मुख्य घटनेचा क्रमवार विकास दाखविण्यासाठी नाटककाराला रचनेत अनेक प्रसंग उभे करावे लागतात. अशा प्रसंगांची वस्तू ती 'प्रासंगिक'. अधिकारिक व प्रासंगिक कथावस्तूचे स्वरूप आणि त्यांचा परस्परसंबंध स्पष्ट व्हायला हवा. या दोन्ही वस्तूंचे लक्ष्य निश्चित फलाकडे आहे. शेक्सपिअर आपल्या नाटकात मुख्य कथानकाला मूळ नदीस मिळणाऱ्या उपनद्यांप्रमाणे उपकथानकांची जोड देतो व त्यामुळे मूळ नाट्यानुभव परिपुष्ट होतो. आरंभ, यत्न, विघ्न व संघर्ष यांतून निर्माण झालेले द्वंद्व व त्यामुळे धूसर झालेली प्राप्त्याशा, अडचणीवर मात होऊन अनुकूल गोष्टी घडू लागल्याने उद्दिष्ट निश्चित प्राप्त व्हावे अशी आशा उत्पन्न करणारी नियताप्ती व शेवटी उद्दिष्ट गाठल्यावर हाती आलेला फलागम, असा हा नाट्यवस्तूचा विकासक्रम आहे.

स्थूलमानाने ॲरिस्टॉटलप्रणीत नाट्यविषयक संकल्पना पाश्चात्त्य नाटककारांनी स्वीकारलेल्या दिसतात. शेक्सपिअरने ऐक्यत्रयाची संकल्पना जशीच्या तशी स्वीकारली नाही, तसेच शोकनाट्यात दैवगतीपेक्षा नायकाच्या स्वभावदोषामुळे शोकनाट्य सिद्ध होते, असे म्हटले. जॉन ड्रायडन यानेदेखील ऐक्यत्रयापेक्षा नाट्यात्म परिणाम साधण्यासाठी नाटककाराने स्वातंत्र्य घ्यावे आणि शोकात्मिका व सुखात्मिका यांचा संमिश्र रूपबंध स्वीकारावा असे प्रतिपादिले. स्वच्छंदतावादी टीकाकारांनी नाटक रम्याद्‌भुत असले पाहिजे, असे म्हटले. इब्सेनप्रणीत वास्तववादी विचारधारा नाटक हे संसाराचे खरेखुरे चित्र आहे, हे सूत्र पुरस्कृत करते. विसाव्या शतकात

मात्र वास्तववादाची जागा अभिव्यक्तिवादाने घेतली. काव्यात्म नाटक, प्रतीकात्म नाटक, वैचारिक नाटक, सामूहिक नाट्याविष्कार इ. नवी नाट्यरूपे व त्यांच्या विचारप्रणाली पुढे आल्या.

संवाद

संवाद हे नाटकाचे माध्यम आहे. कथावस्तू संवादातूनच व्यक्त होते. प्रत्यक्ष संवाद लिहिताना गद्य आणि पद्य अशा उभयरचनेचा अवलंब संस्कृत नाटकात केला जाई. गद्यपद्ययुक्त मिश्रशैलीने संवाद प्रभावी वाटत. तसेच नाटकीय पात्रांची उत्तम, मध्यम व नीच अशा प्रकारची वर्गवारी करून उत्तम व मध्यम पात्रांची भाषा संस्कृत असावी आणि दासी, सेवकादी कनिष्ठ पात्रांची आणि स्त्रियांची भाषा प्राकृत असावी, असा दंडक होता. संवादात सर्वश्राव्य म्हणजे प्रकट भाषण, नियतश्राव्य म्हणजे आत्मगत वा स्वगत, जनान्तिक म्हणजे एकीकडे, बाजूला आणि अपवार्य म्हणजे गुप्त किंवा रहस्यमय अशांचा समावेश केला जातो. संवाद कथानकाची गती कायम ठेवतात व त्या त्या पात्रांचे मनोगत व्यक्त करतात. संवादांतूनच नाट्यात्मक आशय मांडला जातो. पात्रांच्या मनातील सूक्ष्म आंदोलने चित्रित करण्यासाठी स्वगतासारखे दुसरे प्रभावी साधन नाही. शेक्सपिअरने स्वगताचा समुचित उपयोग केला. शेक्सपिअरच्या मुक्तच्छंदसदृश काव्यमय भाषेने भारलेल्या नाट्यसंवादांमुळे प्रेक्षकांवर फार मोठा प्रभाव पडतो. इब्सेनने अंगीकारिलेल्या वास्तववादी शैलीमुळे नाटकातील स्वगते व एकमुखी दीर्घ भाषणे यांना फाटा मिळाला आणि संवादांची भाषा अनलंकृत व घरगुती झाली. अर्थातच संवादांचे स्वरूप नाटकाच्या प्रकृतीनुसारच ठरत असते.

नाटकाचे वेगवेगळे रूपबंध

नाटकातून निर्माण झालेले वेगवेगळे रूपबंध विचारात घेतले तर असे लक्षात येईल, की सर्व रूपबंधांच्या ठायी 'नाट्यानुभव' गोचर करण्याचे सामर्थ्य आहे. नाटक व एकांकिका यांतील नाते कादंबरी आणि लघुकथा यांतील नात्यासारखे आहे. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात उदयास आलेल्या एकांकिका या प्रकारात पात्र-प्रसंगांचा मितव्यय असतो. नाटकाप्रमाणे त्यात मोठे कथानक व त्याची उपकथानके नसतात. मोजक्याच पात्रांच्या परस्परसंबंधांतून एकात्म परिणाम करणारी घटना एकांकिकेत असते. तिच्या तुलनेत नाटकातून व्यक्त होणारा आशय अधिक व्यापक, अधिक गुंतागुंतीचा असतो.

नाटकाचे माध्यम गद्यपद्यमय मिश्रसंवाद हे आहे पण संगीतिकेतील संवाद म्हणजे स्वर-लयीत गुंफलेली गीते. नाटकात पात्रे बोलतात, संगीतिकेत ती गातात. तरीही संगीतिकेत संगीत गौणस्थानी व साधनरूप असते; महत्त्वाचा असतो, तो गीतांच्या आधारे व्यक्त होणारा नाट्यानुभव !

नाटक व लोकनाट्य यांच्यामध्ये भेद आहे. मराठीतील तमाशा हा लोकनाट्याचा प्रकार कमीतकमी पात्रे, कमीतकमी नेपथ्य, संकेतांचा वापर, उत्स्फूर्त संवाद, लोककथेचा आधार असलेली कथावस्तू, सामान्य ग्रामजनांची जाणीव इ. विशेषांमुळे नाटकापेक्षाही अधिक लोकप्रिय आहे. लोकनाट्याची कीर्तन, भारूड, बहुरूपी, ललित, यक्षगान इ. विविध रूपे लोकजीवनाचे दर्शन घडवितात.

अतिनाट्य हे मूलतः संगीतिकेसारखे होते. नाटकाच्या तुलनेत अतिनाट्याची आविष्कारशैली भडक असते. तीव्र परिणाम साधण्याच्या प्रयत्नात अतिनाट्य व्यक्ती व घटना यांना भडक स्वरूपात सादर करते. अतिदुष्ट व अतिसद्गुणी असा संघर्ष त्यात रंगविलेला असतो.

प्रहसन (फार्स) जीवनातील औचित्य–विसंगतीचे हलके फुलके, क्वचित अतिशयोक्त दर्शन घडविते. हास्यरस निर्माण करणाऱ्या घटना, ढोबळ व्यक्तिचित्रण, संभवनीय वाटेल असे गतिमान कथानक इ. प्रहसनाचे ठळक विशेष. मराठीतील प्रहसन लघुनाट्य (इंटरल्यूड) म्हणून आले. विदूषकी चाळे, आचरट व पांचट कोट्या आणि हास्यास्पद घटना यांनी ठासून भरलेला फार्स लोकप्रिय ठरतो.

नभोनाट्य हे केवळ संवाद, पार्श्वसंगीत, वातावरण निर्माण करणारी ध्वनियोजना यांवर अवलंबून असते. नाटकाचे दृश्य अंग नभोनाट्याला श्राव्य-अंगाने सिद्ध करावे लागते. दूरचित्रवाणीवरील नाटकाला चित्र या माध्यमाचा सामर्थ्याने वापर

करता येईल. त्यामुळे दूरचित्रवाणीवरील नाटक श्राव्य भागापेक्षा दृश्य अंगावर अधिक भर देते.

'रेव्ह्यू' हा एक नाट्याविष्कार करणारा फ्रेंच रचनाप्रकार आहे. त्याला नाटकाप्रमाणे संविधानक नसते. केवळ रंजनार्थ नृत्य, गीते व छोट्या घटना यांच्या साहाय्याने व्यक्ती आणि समकालीन घटना यांचे उपहासपर चित्रण त्यात केलेले असते.

नाटक व त्याचा प्रेक्षक

नट, नाटककार, नाट्यप्रयोजक आणि प्रेक्षक यांच्या परस्परसंबंधांतून व सहभागातून नाट्य आविष्कृत होते. नाटक केवळ गर्दीसाठी नसते, तर ते प्रेक्षकसमूहासाठी असते. गर्दीला चेहरा–मोहरा नसतो; पण प्रेक्षकाला व्यक्तिमत्त्व असते, नाट्यानुभवाचा आस्वाद घेण्याची शक्ती असते, जे घडते त्याला प्रतिसाद देणारे संवेदनशील मन त्याच्याजवळ असते. स्टॅनिस्लॅव्हस्की म्हणतो, की नाटकाचा प्रेक्षक रंगशालेत येतो, ते नाट्यसंहितेचे अंतर्गत रूप आस्वादण्यासाठी. नाट्यसंहिता त्याला एकांतात बसून वाचता आली असती, पण नाटक प्रयोगरूपातच कृतार्थ होते. ते प्रेक्षकांशी जेव्हा संवाद साधते, तेव्हाच ते जिवंत होते. नाटकाचा अवतार प्रेक्षकांसाठी असल्यामुळे प्रेक्षकांच्या अपेक्षांचा, त्यांच्या अभिरुचीचा प्रभाव नाट्यलेखनावर होत असतो. नाटक कधीकधी प्रेक्षकांच्या पारंपरिक अभिरुचीला धक्काही देते आणि त्यातून त्याची अभिरुची नव्याने घडविण्याचा प्रयत्न करते. कारण प्रेक्षकांची अभिरुची सांकेतिक होत जाईल, तर नाटकातील नवनवीन आविष्कारांचे तो स्वागत करू शकणार नाही. म्हणून प्रेक्षक संवेदनाशील, नीरक्षीरविवेक असलेला आणि प्रयोगशीलतेचे स्वागत करणारा असावा. अगदी आरंभी करमणूक व्हावी म्हणून आलेला प्रेक्षक नाटकाचा केवळ साक्षी होता. हळूहळू तो रंगमंचावरील घटनांशी, व्यक्तींशी समरस होऊ लागला. एक भिंत ढासळल्यामुळे जे त्याच्यासमोर घडत असते, त्याचा तो आस्वाद तर घेतोच पण त्यातील घटना व व्यक्तींविषयी अंतर्मुख होऊन विचार करतो आणि त्यांच्या कृति–उक्तींचे मूल्यमापनही करतो. रंगभूमीवर उभा असलेला 'वर्तमान' प्रेक्षकाला आवाहन करीत असतो. नाट्यात्मक आशय, नाटकाची प्रकृती आणि नाटकाची आविष्कारशैली यांनुसार प्रेक्षकाचा प्रतिसाद ठरतो. एखादे नाटक प्रेक्षकांशी संवाद साधू शकले नाही, तर ते नाटक यशस्वी होत नाही. आधुनिक रंगभूमीवर नाटक प्रेक्षक सहयोगाचे अनेक प्रयोग होत आहेत. ब्रेक्टसारखा नाटककार प्रेक्षकांच्या ठायी 'परात्मभाव' उत्पन्न होईल अशा प्रयत्नात दिसतो, तर प्रेक्षकाला नाटकात सहभागी करून घेतले, तर त्याला एक वेगळाच थरारक अनुभव देता येईल, असा काही नाटककारांचा प्रयत्न असतो. नाट्यगृहात आलेला प्रेक्षक विविध स्तरांतून आलेला असतो; याउलट निकटनाट्याचा (इंटिमेट थिएटर) प्रेक्षक एकाच प्रकारचे तिकिट काढून आलेला आणि सारख्याच स्तरावरचा असल्यामुळे आस्वादक्रिया सुलभ होते. विशेषतः नव्या स्वरूपाच्या प्रयोगशील नाटकाला निकटनाट्यमंच अतिशय उपयुक्त ठरतो. नाटक आणि प्रेक्षक यांचा संवाद त्यात प्रत्यक्ष घडत असतो. नाटक प्रेक्षकाला वास्तवाचा अनुभव तर देतेच; पण त्याही पलीकडे घेऊन जाते.

नाटक हा मानवी मनाचा सांस्कृतिक उद्‌गार आहे. नाटक हे ज्या समाजात अवतरते तेथील संस्कृतीचे प्रतीकरूप घेऊनच ते अवतरते. भिन्नभिन्न संस्कृतींमुळे नाटकाची रूपेही भिन्नभिन्न संभवतात. महाराष्ट्रात इंग्रज राजवटीत दोन भिन्न संस्कृतींचा संघर्ष झाला व त्यानंतर मराठी नाटक पाश्चात्त्य धर्तीवर अधिक विकास पावू लागले. नाटक हे मूलतः जरी लोकरंजनार्थ अवतरत असले, तरी नाटक समाजप्रबोधन करू शकते. ते समाजातील दोषांचे आविष्करण करू शकते किंवा मानवी दोषांवर प्रकाशही टाकू शकते. नाटकाचा विषय माणूस आणि त्याचे भावविश्व हा आहे. कधी ते माणसातले उदात्तत्व व्यक्त करते, तर कधी मानवी सामर्थ्याची किंवा त्याच्या मर्यादांची जाणीवही व्यक्त करते. आजचे नाटक माणसाच्या बाह्यविश्वापेक्षा अंतर्विश्वात अधिक रस घेत आहे. नाटकातून व्यक्त होतो तो नाट्यानुभव! या नाट्यानुभवाने माणसाचा लौकिक जीवनानुभव समृद्ध होतो आणि त्याच्या जाणिवेच्या कक्षा व्यापक होतात. कळसूत्री बाहुल्या असोत किंवा मुखवटे धारण करणारी पात्रे असोत किंवा अंधार-प्रकाशात वावरणारी माणसे

असोत, ती जोपर्यंत मानवी भावनांचा आविष्कार प्रेक्षकांना हलवणारच, त्यांच्या जाणिवेची, कळा करतात, तोपर्यंत अशा माणसांनी घडविलेले नाटक संपन्न करणारच.

संदर्भ :

1. Barnet, Sylvan; Berman, Morton; Burto, William, Ed. Aspects of the Drama, Boston, 1962.
2. Beckerman, Bernard, Dynamics of Drama, New York, 1970.
3. Boulton, Marjorie, The Anatomy of Drama, London. 1960.
4. Downs, H. Ed. Theatre and Stage, 2 Vols., London. 1951.
5. Egri, Lajos, the Art of Dramatic Writing, New York, 1963.
6. Eliot, T. S. Poetry and Drama, London, 1951.
7. Ellis-Fermor, Una, The Frontiers of Drama, London, 1964.
8. Gassner, J.; Quinn, E. G. Ed. The Reader's Encyclopedia of World Drama, London, 1970.
9. Hartnoll, Phyllis, Ed. The Oxford Companion to the Theatre, London, 1962.
10. Melchinger, Siegfried; Trans, Wellwarth, George, The Concise Encyclopedia of Modern Drama, London, 1968.
11. Styan, J. L. The Dramatie Experience, London, 1965.
12. Styan, J. L. The Elements of Drama, London, 1963.

१३. कानेटकर, वसंत, नाटक : एक चिंतन, पुणे, १९७४.

१४. काळे, के. ना. नाट्यविमर्ष, मुंबई, १९६१.

१५. काळे, के. ना. प्रतिमा, रूप आणि रंग, पुणे, १९७६.

१६. प्रीस्टली, जे. बी.; अनु. गोळे, व. ह. नाटककाराची कला, पुणे, १९७४.

१७. देसाई, व. शां. नट, नाटक आणि नाटककार, पुणे, १९५६.

० ० ०

मराठीतील प्रायोगिक रंगभूमी : एक धावता आलेख

वि. भा. देशपांडे

प्रायोगिक रंगभूमी हा शब्दप्रयोग गेल्या वीस-पंचवीस वर्षांच्या कालखंडातील आहे. याचा अर्थ त्या आधी कोणी नाटकाच्या संदर्भात 'प्रयोग' केलेच नाहीत असा मात्र होत नाही. प्रयोग या शब्दाचे आपण दोन अर्थ वापरतो. एक म्हणजे 'खेळ' आणि दुसरा म्हणजे नवे, वेगळे असे असणारी गोष्ट. रंगभूमीच्या संदर्भात अनेकदा असे म्हटले जाते की, नाटकाचा प्रत्येक खेळ हा प्रयोगच असतो. तो कोणत्या ना कोणत्या कारणाने कालच्या खेळापेक्षा आज वेगळा असतो. असे म्हटले जाते कारण रंगभूमी हे जिवंत अभिनयाचे साक्षात अनुभवण्याचे माध्यम आहे. यामुळे सर्वच रंगभूमी प्रायोगिक आहे असे विधान करावे लागेल. पण तसे आपण म्हणत नाही. ज्या नाटयकृतींच्या प्रयोगांच्या संदर्भात वेगळ्या जाणिवा निर्माण झाल्या, वेगळ्या दिशांचा शोध घेतला गेला, ज्यांनी आपल्या कलाकृतींनी रंगभूमीच्या परंपरेला छेद देण्याचा यत्न केला, नवे वेगळे वळण दिले अशांचा विचार प्रायोगिक रंगभूमीमध्ये करता येईल. कधी तो जाणतेपणाने झाला तर कधी अजाणतेपणाने !

नाट्यमन्वन्तरचा 'प्रयोग'

१९६० च्या नंतरच्या काळातील प्रायोगिक रंगभूमीचा विचार आपण करीत असलो तरी ती परिस्थिती निर्माण होण्यापूर्वी रंगभूमीमध्ये त्या दृष्टीने जे घडत होते तेही तितकेच महत्त्वाचे होते. त्या पूर्वस्थितीचा आलेख डोळयांसमोर असणे अगत्याचे आहे. तो शोध घेताना महत्त्वाचा बिंदू आहे 'नाटयमन्वन्तर' या संस्थेचा. या नाटयसंस्थेने १९३३ साली केलेला श्री. वि. वर्तक यांच्या 'आंधळयांची शाळा' या नाटकाचा प्रयोग अनेकार्थाने लक्षवेधी ठरला. के. नारायण काळे, अनंत काणेकर, पार्श्वनाथ आळतेकर यांच्या बरोबरीने जुने-जाणते केशवराव दाते, केशवराव भोळे आदी मंडळी त्याच्याशी संबंधित होती. परंपरेने आलेले संगीत पौराणिक, ऐतिहासिक नाटक नाकारून, एक अंकी एक प्रवेशी, पदांऐवजी कवितांचा वापर करून, मोजक्या नेपथ्यानिशी वास्तवदर्शी नाटय उभारण्याचा प्रयत्न झाला. वर्तकांचे लेखन, केशवराव दाते यांचे दिग्दर्शन, इतरांच्या अभिनयाबरोबरच ज्योत्स्नाबाई भोळे यांच्या अभिनयगुणांनी संपन्न झालेला हा प्रयोग पुढच्यांना अनेक गोष्टी सांगून गेला. पण याच नाटयमन्वन्तर संस्थेने नंतर केलेल्या नाटयप्रयोगांचे स्वागत तितक्या प्रमाणात झाले नाही. पुढे ही संस्थाही संपुष्टात आली. तिच्या कारणांचा शोध ही एक स्वतंत्र गोष्ट आहे. (या संबंधात ज्यांना विशेष जिज्ञासा असेल त्यांनी 'माणूस' दिवाळीअंक १९८३ मध्ये के. नारायण काळे यांचा 'नाटयमन्वन्तर : निर्मिती आणि अखेर' हा दीर्घ लेख अवश्य पाहावा.) नाटयमन्वन्तर आणि आंधळयांची शाळा ही दोनच नावे कालप्रवाहात शिल्लक राहिली. पण या नावांचे माहात्म्य इतके राहिले की, ज्या ज्या वेळी मराठी नाटकांच्या प्रायोगिकतेची चर्चा आरंभित होते तेव्हा ही नावे अपरिहार्यतेने येतात.

आत्माराम भेंडे यांचे पायाभरणीचे कार्य

'आंधळयांची शाळा' नंतरची पंधरा-वीस वर्षे रंगभूमीच्या दृष्टीने विशेष उत्साहवर्धक नव्हती. एकूणच रंगभूमीमध्ये मरगळीचे वातावरण होते. जुन्या नाटकांचे प्रयोग करणे चालू होते. दुसऱ्या बाजूने मो. ग. रांगणेकरांनी नवेपणाचा, वेगळेपणाचा आव न आणता 'नाटयनिकेतन' संस्था चालवून, लोकरंजन हे सूत्र मध्यवर्ती ठेवून आपल्या नव्या नाटकांचे प्रयोग चालू ठेवलेले होते. रंगभूमीचे सातत्य राखण्याच्या हिशेबात ते महत्त्वाचे होते. असेच सातत्य राखण्याच्या एक जाणता प्रयत्न मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या डॉ. अ. ना. भालेराव

अनुक्रमणिका

यांनी 'सुविहित प्रयोगां'च्या निमित्ताने केला. त्यामध्ये रंगभूमीसातत्याबरोबरच संघटनेचा प्रयत्न मोठा होता. तोही तितकाच महत्त्वाचा होता. पण या प्रयत्नांच्या काळामध्येच आत्माराम भेंडे यांनी केलेले प्रयत्न सर्वांत महत्त्वाचे, लक्षवेधी होते. 'कलाकार' ही त्यावेळची भेंडे यांची संस्था. या संस्थेने अगदी वेगळचा विषयांवरची, मांडणीची नाटके रंगभूमीवर आणली. त्यांना प्रामुख्याने लेखनसाह्य झाले ते माधव मनोहर यांचे. कलाकार संस्थेप्रमाणेच पुढे इंडियन नॅशनल थिएटर (आय. एन्. टी.) आणि भारतीय विद्या भवन अशा संस्थांमधून 'आई', 'झोपलेले नाग', 'सशाची शिंगे' इत्यादी नाटकांचे प्रयोग त्यांनी केले. त्यानंतर गंगाधर गाडगीळांचे 'वेडयांचा चौकोन', व्यंकटेश वकिलांचे 'सारेच सज्जन' आणि माधव मनोहरांचे 'अखेरची प्रतीक्षा' ही नाटके १९५२–५३ साली प्रयोगित झाली. याचा अर्थ भेंडे आणि त्यांचे सहकारी १९४० नंतर दहा-बारा वर्षे वेगळया नाटकांची दिशा शोधीत होते. परंपरेपेक्षा आपण काही तरी वेगळे करायला हवे असे त्यांना सतत वाटत होते, त्यातूनच हा वेगळा शोध सुरू झाला असणार. आत्माराम भेंडे यांचे हे वेगळे प्रयत्न प्रायोगिक रंगभूमीची पायाभरणी करीत होते. एका अर्थाने या रंगभूमीचा ओनामा करीत होते. ते श्रेय निःसंकोचपणे त्यांना द्यायला हवे.

भारतीय विद्या भवन केंद्राच्या स्पर्धा

भेंडे यांचे नवे, वेगळे नाटचप्रयोग चालू असतानाच मुंबईच्या भारतीय विद्या भवन या संस्थेने महाविद्यालयीन स्तरावरची एकांकिका स्पर्धा १९५०–५१ च्या सुमारास सुरू केली. महाविद्यालयीन स्तरावरची पहिली एकांकिका स्पर्धा एवढेच या स्पर्धेचे महत्त्व ठरले नाही, तर त्यामुळे प्रायोगिक आणि नंतर व्यावसायिक रंगभूमीवर ज्यांनी विशेष लौकिक मिळवला अशांपैकी अनेक मंडळी प्रथमच या स्पर्धेत उतरली होती हे ध्यानात येते. त्यांना काही नवीन करण्याची संधी मिळाली, त्यांचे 'कलात्मक घडणे' याच स्पर्धेपासून आरंभित झाले. याच स्पर्धांच्या निमित्ताने एका अर्थी गरज म्हणून एकांकिकालेखन सुरू झाले. विशेषतः विजय तेंडुलकर आणि नंतर रत्नाकर मतकरी वगैरेंचे. वसंत माने हेही याचवेळी एकांकिका लिहू लागले. दिग्दर्शनाच्या क्षेत्रात नेतृत्व होते ते दामू केंकरे यांच्याकडे. यातल्या अनेक एकांकिकांचे दिग्दर्शन, मार्गदर्शन, सल्ला देण्याचे काम केंकरे करीत असत. त्यांच्या बरोबरीने विजया मेहता (तेव्हाच्या जयवंत), नंदकुमार रावते, अरविंद देशपांडे, बबन प्रभू, वसंत माने, वसुधा माने, कमलाकर सारंग, आनंद पै, सुलभा देशपांडे (कामेरकर), माधव वाटवे असे कितीतरी महत्त्वाचे लोक होते. अभिनय, दिग्दर्शन, लेखन, नेपथ्य अशी आपापल्या आवडीची कामे कधी स्वतंत्र, तर कधी एकत्रितपणाने ह्या मंडळींनी केली. भारतीय विद्या भवनच्या कला केन्द्राने एकांकिका स्पर्धा आरंभित करून ह्या नव्या कलावंतांना प्रोत्साहित केले. यातल्या अनेकांना वाटू लागले की, आपण परंपरेपेक्षा वेगळे नाटक केले पाहिजे, स्वतःची रंगदिशा शोधली पाहिजे. त्यातूनच १९५६ साली ललितकला केन्द्र नावाची संस्था स्थापित झाली. या संस्थेचे अध्यक्ष होते, भालचंद्र पेंढारकर. तिथे काही मंडळींचे मतभेद झाले. त्यामधून 'रंगमंच' संस्था स्थापन झाली. याच वेळी 'इंडियन ॲकॅडमी ऑफ ड्रॅमॅटिक आर्ट्स' (आय्. ए. डी. ए.) संस्था काम करीत होती. त्यामध्येही काही तरुण कलाकार आपापल्या पद्धतीने काम करीत होते. तिथेच गो. नी. दांडेकरांच्या 'शितू' नाटकाचा प्रयोग केला गेला. 'रंगमंच' नावाच्या संस्थेत तेंडुलकरांचे 'चिमणीचं घर होतं मेणाचं' हे नाटक पेश झाले!

महाराष्ट्रीय कलोपासक

मुंबईमध्ये हे प्रयत्न चालू असतानाच पुण्यामध्ये महाराष्ट्रीय कलोपासक आणि प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमॅटिक असोसिएशन ह्या महत्त्वपूर्ण नाटचसंस्था कार्य करीत होत्या. कलोपासकमध्ये आरंभीच्या काळात केशवराव दाते, अण्णासाहेब कारखानीस, प्रभुदास भुपटकर, भगवानराव पंडित, अप्पासाहेब वझे असे जाणते, मातबर कलावंत आणि कार्यकर्ते होते. नंतरच्या काळात राजाभाऊ नातू यांनी या संस्थेची धुरा समर्थपणाने वाहिली. अमलदार, दुसरा पेशवा, रंभा, अपूर्व बंगाल इत्यादी नाटकांचे प्रयोग आणि उपक्रम यामुळे या संस्थेचे नाव दीर्घकाळ टिकून

अनुक्रमणिका

राहिले. आज ही संस्था प्रत्यक्ष नाटचप्रयोगांची निर्मिती करीत नसली, तरी दोन कारणांसाठी संस्थेचे महत्त्व विशेष आहे. एक म्हणजे काही वर्षांपूर्वी त्यांनी 'प्रयोग' हा उपक्रम तीन वर्षे नेटाने चालवला. यामध्ये योजना अशी होती : प्रत्येक महिन्याला एक एकांकिका अशी घ्यायची, की जिचा प्रयोग निदान पुण्याला झालेला नसेल. त्या एकांकिकेचे प्रयोग प्रत्येक आठवड्यात बुधवारी रात्री करायचे. असे एका एकांकिकेचे चार प्रयोग होत असत. प्रयोग तसे विनामूल्य असत. प्रयोग संपल्यावर स्वेच्छेने काही आर्थिक मदत करायची असली तर तिथे पेटी ठेवली जात असे. अशा पेटीत कधी बऱ्यापैकी रक्कम जमा व्हायची, तर कधी ती नकारात्मकही असायची. या प्रयोग उपक्रमामुळे अनेक नवोदित कलावंतांना संधी तर मिळालीच; पण प्रेक्षकांनाही वेगवेगळचा एकांकिका पहायला मिळाल्या. कलावंत आणि प्रेक्षक घडण्याला हा उपक्रम उपयोगी ठरला. दुसरा विशेष म्हणजे 'पुरुषोत्तम करंडक एकांकिका स्पर्धा' हा उपक्रम. महाराष्ट्रात ज्या काही एकांकिका स्पर्धांनी आपल्या गुणवत्तेवर प्रतिष्ठा मिळवली अशांपैकी ही एक स्पर्धा आहे. ही १९६३ पासून आरंभित झाली. ती आजतागायत चालू आहे. या स्पर्धेने हौशी-प्रायोगिक आणि नंतर व्यावसायिक रंगभूमीला मोलाचे कलाकार दिले. 'पुरुषोत्तम करंडक' मिळणे ही महाविद्यालयीन स्तरावरची प्रतिष्ठेची गोष्ट मानली जाते. 'प्रयोग' आणि 'पुरुषोत्तम करंडक' स्पर्धांचे आयोजन करीत असतानाच 'कथा कुणाची व्यथा कुणा' आणि 'कालाय तस्मै नमः' ह्या दोन महत्त्वपूर्ण नाटकांच्या निर्मितीने कलोपासकने आपले नाव रंगभूमीमध्ये दीर्घकाल ठेवले आहे. ह्याचे फार मोठे श्रेय राजाभाऊ नातू आणि त्यांचे सहकारी यांना आहे.

पी. डी. ए.

पी. डी. ए. संस्थेने केलेले कार्यही हौशी-प्रायोगिक रंगभूमीच्या संदर्भात विशेष मोलाचे आहे. १९५० च्या सुमारास रंगभूमीचे कार्य क्षीण झालेले असताना पुण्यामध्ये भरतनाटच संशोधन मंदिर, महाराष्ट्रीय कलोपासक ह्या संस्था आपापल्या परीने कार्य करीत होत्याच. जनमानसावर त्यांच्या कार्याचा ठसा होताच. तरीही हौशी रंगभूमीला विकासाची दिशा नेमकेपणाने सापडलेली नव्हती. ती दिशा देण्याचे अत्यंत अवघड कार्य प्रा. भालबा केळकर यांच्या पी. डी. ए. ह्या संस्थेने केले. त्यांच्या बरोबरीने डॉ. श्रीराम लागू, वासुदेव पाळंदे, जयंत धर्माधिकारी, श्रीधर राजगुरू, श्रीराम खरे, नंतरच्या काळात जब्बार पटेल, अजित सातभाई अशी अनेक नव्या दमाची मंडळी साथीला होती. कलापूर्ण नाटचनिर्मिती करीत असतानाच ह्या मंडळींनी नाटचकलेला सामाजिक प्रतिष्ठा मिळवून देण्याचा यत्न केला. त्यांनी केलेल्या नाटचप्रयोगांची नावे वानगीदाखल देता येतील ती अशी : 'वेड्याचे घर उन्हात', 'देवांचे मनोराज्य', 'प्रेमा तुझा रंग कसा', 'जगन्नाथाचा रथ', 'अशी पाखरे येती', 'खून पहावा करून', 'तू वेडा कुंभार' 'सती', 'पहाटेची चाहूल', 'शारदा', 'घाशीराम कोतवाल' इत्यादी. 'वेड्याचे घर'च्या निमित्ताने आलेले भासचित्राचे लेखनतंत्र, जगन्नाथाच्या रथात प्रथमच आलेली समूहाची रचना, शारदा नाटकाची संगीताविना असलेली रंगावृत्ती, 'प्रेमा तुझा'च्या निमित्ताने निर्भेळ विनोदी नाटकाचे झालेले लेखन, 'घाशीराम'ने घडवलेला इतिहास असे कितीतरी विशेष सांगता येतील. हे जसे नाटकांचे विशेष आले तसेच प्रयोगनिर्मितीच्या संदर्भातलेही विशेष सांगता येतील. ते म्हणजे वास्तवदर्शी नेपथ्य, अभिनयातील अकृत्रिमता, प्रयोगातील संघभावना आणि कलात्मक अभिरुचीतील घडण ह्या गोष्टी पी. डी. ए. ने जाणतेपणाने केल्या. त्याचबरोबर वसंत कानेटकर, गो. नी. दांडेकर, व्यंकटेश माडगूळकर, शं. गो. साठे, सरिता पदकी ह्या तत्कालीन उमेदीच्या नाटककारांना स्थिरता देण्याचा, प्रोत्साहित करण्याचा यत्न केला.

पी. डी. ए. ने केलेली नाटचनिर्मिती ही अनेकदा प्रायोगिक स्तरावरचीच होती; परंतु ती संस्था जेव्हा (१९५०–६० या दशकात) काही महत्त्वाचे 'प्रयोग' करीत होती त्यावेळी प्रायोगिक रंगभूमी असा शब्दप्रयोग निर्माण झालेला नव्हता. तोपर्यंत हौशी आणि व्यावसायिक असे दोन स्थूल विभाग रंगभूमीमध्ये होते. म्हणजेच निखळ हौशी तात्कालिक स्तरावर जी मंडळी काही करीत होती ती, आणि विशेष वेगळे प्रयोग करणारी, अशा दोन्हींसाठी 'हौशी कलाकार' असा एकच शब्दप्रयोग वापरात

होता. त्यातहीं जे नाटकांच्या संदर्भात पैसें घेत नाहीत ते हौशी आणि जे पैसे घेतात किंवा ज्यांची उपजीविका त्यावर अवलंबून आहे ते व्यावसायिक असा रूढ संकेत होता. मग ही परिस्थिती १९६० नंतर पालटली. जसजसे रंगभूमीचे रूप पालटू लागले तसतसे तिच्याकडे पाहण्याची दृष्टी बदलली आणि तिच्यातले बारकावे विशिष्ट शब्दांतून नेमकेपणाने होऊ लागले. सम्मेलन, समारंभ इत्यादी तात्कालिक कारणांसाठी केवळ हौस म्हणून जे लोक कामें करीत असत त्यांनाच हौशी म्हणण्यात येऊ लागले. त्यांचा रंगभूमीच्या परंपरेशी, सातत्याशी, नवतेशी, चळवळीशी कांहीही संबंध नव्हता- असण्याचे कारण नव्हते. ज्यांना याही पुढें जाऊन नाटक आणि रंगभूमी यांच्या सामर्थ्याची-मर्यादांची तपासणी चांगल्या अर्थाने करायची होती, ज्यांना विविध अंगाने आपला नाट्यानुभव व्यक्त करायचा होता, जाणिवांचा शोध घ्यायचा होता. असा एक वर्ग रंगभूमीमध्ये होता. त्याला नाटकातील विषयमांडणीचे, व्यक्तिरेखनाचे, तंत्रांचे प्रयोग करून पाहायचे होते. परंपरेने आलेल्या नाटकांच्या आविष्कारात त्याला रस नव्हता म्हणून त्याने आपली स्वतःची वाट शोधायचा यत्न केला. तिलाच पुढे 'प्रायोगिक रंगभूमी' असे नामाभिधान लाभले. हा शोध आधी काही प्रमाणात होताच; तरीही तो शब्द वापरात नव्हता. अनेकदा असा समज होतो की, १९६० च्या पूर्वी 'प्रायोगिक' रंगभूमीच्या स्तरावर काहीच घडले नाही. पण वस्तुस्थिती तशी नाही याचा काहीसा धांडोळा आपण घेतलाच आहे !

ह्या सर्व नव्या प्रयोगकर्त्यांना एकत्रित आणणारी किंवा बांधून ठेवणारी गोष्ट होती ती म्हणजे महाराष्ट्र शासन आयोजित राज्य नाट्य स्पर्धा. ही स्पर्धा १९५४ साली आरंभित झाली. आज जे जे म्हणून हौशी, प्रायोगिक आणि व्यावसायिक म्हणून प्रतिष्ठित झालेले आहेत त्यांच्यापैकी ८० ते ९० टक्के कलावंत ह्या स्पर्धेत प्रथम आले. त्यांनी आपल्याला हवें असलेले अनेक 'प्रयोग' या स्पर्धेत करून पाहिले, दाद मिळवली आणि ते मान्यवर झाले. त्या हिशेबात राज्यस्पर्धेचे ऋण मोठे आहे.

'रंगायन'चे कार्य

प्रायोगिक रंगभूमीच्या संदर्भात १९६० साली एक महत्त्वाची घटना घडली. रंगायन ह्या ख्यातकीर्त नाट्यसंस्थेची स्थापना झाली. भारतीय विद्याभवन कलाकेन्द्राच्या एकांकिका स्पर्धांपासून जी कलाकार मंडळी एकत्रित येत गेली, त्यांतल्या काहींचा प्रवास पुढे ललितकला केन्द्र, आय्. ए. डी. ए., आय्. एन्. टी., रंगमंच आणि अखेरीस रंगायन अशा वळणावळणाने झाला. या प्रवासातील सर्वच मंडळी रंगायनमध्ये आली नाहीत. काहींनी दुसरा मार्ग स्वीकारला. रंगायनाच्या आरंभी विजया मेहता, विजय तेंडुलकर, अरविंद देशपांडे, श्री. पु. भागवत, माधव वाटवे ही मंडळी होती. यांना आर्थिक साह्य आणि प्रोत्साहन देण्याचे कार्य ग. वा. बेहरे यांनी केलें. पण पुढच्या घडणीत त्यांचा सहभाग नव्हता. रंगायनचा आरंभ झाला आणि आय्. ए. डी. ए. संस्थेतून अरुण काकडे आणि मनोहर काटदरे रंगायनला येऊन मिळाले. नाट्यविषयक- किंबहुना जीवनविषयक- नव्या जाणिवा स्वीकारून त्या पद्धतीचे विषय, नेपथ्यादी प्रयोगतंत्र आपण आपल्या नाट्यनिर्मितीतून आणायचे करायचे या ईर्षेने नवें प्रयोग सुरू झाले.

रंगायनने आपल्या दहा वर्षांच्या वाटचालीत अनेक नवी नाटके आणि एकांकिका पेश केल्या. त्यांतल्या बऱ्याच नाटकांनी मराठी नाटकाच्या रंगभूमीच्या इतिहासात स्वतःचे स्थान निर्माण केले. अशी काही नाटके म्हणजे 'ससा आणि कासव', 'एक शून्य बाजीराव', 'कावळ्यांची शाळा', 'मी जिंकलो मी हरलो', 'एक होती राणी', 'यशोदा', 'बाधा', 'बाकी इतिहास', 'लोभ नसावा ही विनंती', 'शांतता कोर्ट' इत्यादी. एकांकिकांमध्ये 'होळी', 'पुढारी', 'मादी', 'पाच दिवस', 'खुर्च्या', 'अजगर आणि गंधर्व', 'बूट पॉलिश' इत्यादी. यांमध्ये आणखी काही नावांची भर पडू शकेल. यांतल्या 'एक शून्य बाजीराव', 'मी जिंकलो, मी हरलो', 'खुर्च्या', 'मादी', 'होळी' इत्यादींचे प्रयोग विषय-आशय-प्रयोगतंत्र अशा भिन्नभिन्न कारणांनी लक्षवेधी ठरले. रंगायनने केवळ नाट्यनिर्मिती करून आपले कार्य सीमित केले नाही, तर आपल्याला भावलेला नाट्याविष्कार करीत असताना मराठी प्रेक्षकांची

अभिरुची घडवावी अशीही योजना केली. त्यासाठी प्रेक्षक-सभासद योजना कार्यान्वित झाली. ही योजना पुणे आणि मुंबईत राबविली गेली. या योजनेत सभासदांकडून १५ रुपये घेऊन त्यांना तीन नाटके दाखवायची. पण त्याचबरोबर त्यांना नृत्य, संगीत, चित्रकला आदी कलांची जाणीव करून देणारे कार्यक्रमही घडवून आणायचे अशी योजना होही. काही वर्षांनी ती योजना थांबली. पण आरंभी योजनेचे स्वागत चांगले झाले. रंगायनने केलेले काही अभिनव नाट्यप्रयोग किंवा अभिनव उपक्रम यांमुळे मराठी नाटकाचा विवक्षित प्रेक्षकवर्ग त्याकडे आकृष्ट झाला होता; पण या सगळ्या धावपळीत रंगायनच्या योजना आणि उपक्रम प्रेक्षकांच्या आकलनाच्या पुढे वेग घेत असल्याने ते अंतर जाणवू लागले. तो अंदाज कार्यकर्त्यांना यायला बराच वेळ लागला. अनेक अर्थाने 'प्रयोगशील' राहिलेली, प्रायोगिक रंगभूमीचा मानदंड ठरलेली ही संस्था व्यक्तिगत मतभेदांमुळे १९७० साली निष्क्रिय झाली. संस्थेतून अरविंद देशपांडे, अरुण काकडे, सुलभा देशपांडे आदी मंडळी बाहेर पडून त्यांनी 'आविष्कार' नावाची संस्था काढली. रंगायन चालवण्यात, घडवण्यात विजया मेहता, अरविंद देशपांडे, माधव वाटवे, अरुण काकडे, सुलभा देशपांडे आदी मंडळीबरोबरच विजय तेंडुलकर, श्री. पु. भागवत, डॉ. श्रीराम लागू, श्रीकांत लागू, नारायण पै, दत्ता भट, विजय दाते, शितूत, मनोहर काटदरे, वृंदावन दंडवते, बच्चू कार्येकर, रमाकांत देशपांडे अशा कितिकांचे हातभार लागलेले आहेत. वसंतराव देशपांडे यांच्यासारख्या व्यावसायिक संगीत नटाने रंगायनमध्ये 'मी जिंकलो, मी हरलो' या महत्त्वपूर्ण नाटकात भूमिका करून प्रायोगिक रंगभूमीमध्ये आपले योगदान केले आहे. मात्र रंगायन आणि विजया मेहता ही नावे अभेद्य राहिली. कारण रंगायनच्या एकूणच कार्यावर विजयाबाईंच्या कलाकर्तृत्वाचा ठसा महत्त्वाचा आहे. असेच महत्त्वपूर्ण नाट्यकार्य जर्मनीमध्ये जाऊन तिथल्या रंगभूमीवर त्यांनी केले आहे. 'अजब न्याय वर्तुळाचा', 'मुद्राराक्षस', 'शाकुंतल', 'हयवदन' आदी प्रयोगशील नाटकांचे खेळ मराठीत आणि जर्मनीत त्यांनी केले. त्यांच्याबरोबर हे श्रेय जाते भास्कर चंदावरकरांच्या स्वतंत्र, प्रयोगशील संगीताला !

'आविष्कार'चे कार्य

'शांतता कोर्ट चालू आहे' हे तेंडुलकरांचे नाटक. या नाटकाला कमलादेवी चटोपाध्याय पारितोषिक लाभले आणि तेंडुलकरांची—पर्यायाने मराठी नाटकाची—कीर्ती भारतीय रंगभूमीच्या स्तरावर गेली. या नाटकाची भाषांतरे चौदा भारतीय भाषांमध्ये झाली. रंगायनमध्ये या नाटकाचे प्रयोग सुरू झाले होतेच, पारितोषिक-सन्मान लाभल्यावर या नाटकाचे प्रयोग आविष्कार संस्थेने मोठ्या प्रमाणात केले. पण आविष्कारने (१९७१ साली) आरंभीच धाडसी प्रयत्न केला तो 'तुघलक' च्या नाट्यप्रयोगाने. गिरीश कार्नाडांचे हे नाटक तेंडुलकरांनी मराठीत रूपांतरित केले. दिग्दर्शक होते अरविंद देशपांडे, नेपथ्य होते दामू केंकरे यांचे. तुघलकच्या भूमिकेत होता अरुण सरनाईक. साथीला होते नारायण पै आणि सुनीला प्रधान. प्रकाशयोजनेसाठी तापस सेन यांना कलकत्त्याहून पाचारण करण्यात आले होते. या नाटकाच्या प्रयोगांची संख्या दहाच असली तरी रंगभूमीत वेगळे चैतन्य निर्माण होण्यास हा प्रयोग कारणी झाला. पुढे आविष्कारने विविध प्रकारची नाट्यनिर्मिती केली, त्यामध्ये 'पाहिजे जातीचे', 'बाई एके बाई', 'सारी रात', 'प्रतिमा', 'चांगुणा', 'गौराई', 'अबू हसन', 'कुलवृत्तांत', 'आपुला ठावो ना सांडिता', 'दुष्टचक्र', 'लागला तर घोडा', 'ताम्रपट', 'मिडिआ', 'मायाळू', 'महाभोजन तेराव्याचे' ह्या मराठी नाटकांबरोबरच रक्तबीज, पोस्टर, और तोता बोला, आधी रात के बाद इत्यादी हिन्दी नाटकेही केली.

नाट्यशिक्षण शिबिरे, चेहरे. हा तेंडुलकरांनी सादर केलेला उपक्रम, 'दुर्गा झाली गौरी', 'अपना हाथ जगन्नाथ' यांसारखी नृत्यनाट्ये आणि विविध उपक्रम यशस्वीपणाने केले. नाट्यनिर्मिती आणि अन्य उपक्रमांबरोबरच आविष्कारने आणखी एका गोष्टीमध्ये पुढाकार घेऊन दादरच्या छबिलदास शाळेमध्ये प्रायोगिक नाटकांसाठी एक जागा उपलब्ध करून दिली. अशा जागेची आणि प्रायोगिक नाटकांना रंगमंच, प्रेक्षागृह, अन्य सोयी उपलब्ध करून देण्याची

नितांत आवश्यकता होती. साधारणपणे दीडशे-दोनशेच्या आसपास प्रेक्षक बसू शकतील असे प्रेक्षागृह आणि आवश्यक ते नेपथ्यसाहित्य घेऊन छबिलदासमध्ये प्रयोग सुरू झाले. आविष्कारच्या या नव्या छबिलदास योजनेत डॉ. श्रीराम लागू, सत्यदेव दुबे, अमोल पालेकर आणि अनेकांनी आपापल्या नाटकांचे प्रयोग केले. पहिली पाच-सहा वर्षे प्रायोगिक नाटकवाल्यांची वर्दळ मोठ्या प्रमाणात वाढली. पण पुढे एकूणच प्रायोगिक रंगभूमीला मरगळ येऊन छबिलदासमधली वर्दळ मंदावली. अधून मधून अद्याप तिथे प्रयोग होतात; पण प्रमाण खूपच घटले आहे. छबिलदासच्या निर्मितीचे मोठे श्रेय आविष्कारला जाते. याची संपूर्ण व्यवस्था अरुण काकडे हा माणूस अतिशय निष्ठेने सांभाळीत आहे.

सत्यदेव दुबे : एक प्रेरणा देणारे व्यक्तित्व

सत्यदेव दुबे ही व्यक्ती नसून संस्था आहे असे जर प्रायोगिक रंगभूमीच्या संदर्भात म्हटले, तर अतिशयोक्त वाटू नये. स्वत: दुबेने अभिनय, दिग्दर्शन, निर्मिती अशा तिन्ही स्तरांवर सविस्तर, लक्षणीय स्वरूपाची कामगिरी थीएटर युनिटमध्ये केलेली आहे. त्याने मराठी, हिन्दी, गुजराथी, इंग्रजी अशा चारही भाषांमध्ये प्रायोगिक नाटके केली. वानगीदाखल त्यातली काही नावे अशी– 'वल्लभपूरची दंतकथा', 'आधेअधुरे', 'हयवदन', 'ययाति', 'पगला घोडा', 'पुनश्च हरि ॐ', 'सोफा कम बेड', 'संभोग से संन्यास तक', 'खाउली धोंडू' 'रक्तपुष्प', 'मिठू मिठू पोपट', 'यकृत', हृदय', 'अरण्य', 'तुघलक' इत्यादी., दुबेने केवळ चार भाषांमध्ये नाटके केली, थिएटर युनिट सारखी संस्था सातत्याने चालवली एवढेच त्याचे कर्तृत्व नाही, तर या बहुगुणी, बहुरूपी कलाकाराने मराठी प्रायोगिक रंगभूमीच्या कक्षा रुंदावण्यास, तिला नवे परिमाण देण्यास जे प्रयत्न केले ते मोलाचे आहेत. दुबेने महत्त्वाचे कार्य केले असेल, तर मोहन राकेश, गिरीश कार्नाड, आद्य रंगाचार्य, बादल सरकार, मोहित चॅटर्जी अशा अनेक भारतीय स्तरांवरच्या नाटककारांच्या कलाकृतींचा परिचय मराठीत करवून दिला. तसेच मराठी नाटककारांच्या कृती अन्य भाषांमध्ये पोहोचवण्यास साह्य केले. ह्या देवाणघेवाणीला पुढे अरविंद देशपांडे, अमोल पालेकर, विजय तेंडुलकर, सतीश आळेकर, महेश एलकुंचवार आदी मंडळींनी मोठ्या प्रमाणात हातभार लावला ही तर वस्तुस्थिती आहे. पण दुबेने दूरदृष्टीने जे आरंभी परिश्रम घेतले आणि प्रत्यक्ष सांस्कृतिक देवाणघेवाण केली ते ऋण फार मोठे आहे. ह्या सर्वांच्या प्रयत्नांमुळेच प्रायोगिक रंगमंचावर तुघलक, हयवदन, ययाति, आधे अधुरे, मुखवटे, वल्लभपूरची दंतकथा, जुलूस, सारी रात, बाकी इतिहास, एवम् इंद्रजीत, सुनो जनमेजय इत्यादी नाटकांचे प्रयोग पेश होऊ शकले. तसेच आपले प्रयोगही बाहेरच्या प्रांतांत जाऊ शकले.

दामू केंकरेंचे महत्त्व

दुबेच्या पद्धतीने संस्थात्मक स्तरांवर नव्हे, पण व्यक्तिगत स्तरावर प्रायोगिक रंगभूमीमध्ये महत्त्वपूर्ण कामगिरी केली आहे, ती दामू केंकरे या कलाकाराने. नेपथ्य, प्रकाशयोजना, अभिनय, दिग्दर्शन आणि एकूणच नाट्यनिर्मितीच्या सर्वांगांचा सूक्ष्मतेने अभ्यास असलेले जे थोडे जाणकार रंगभूमीमध्ये आहेत, त्यांत केंकरे हे एक आहेत. भारतीय विद्या भवनच्या कला केंद्राच्या स्पर्धेपासून त्यांच्या कारकीर्दीची वाटचाल आहे. तेव्हापासून नव्या पद्धतीच्या एकांकिकांना, मोठ्या नाटकांना दिशा देण्याचे कार्य त्यांनी जाणिवेने केले आहे. तेंडुलकरांचे 'गृहस्थ', 'माणूस नावाचे बेट', जयवंत दळवींचे प्रायोगिक स्तरावरचे 'सभ्य गृहस्थहो !', वसंत मान्यांचे 'चौऱ्याऐंशीचा फेरा', नाना जोगांचे 'हॅम्लेट', 'तुघलक'चे नेपथ्य अशी त्याची मोजकी उदाहरणे सांगता येतील. मित्रत्वाच्या स्तरावर अनेक नाटकांचे व नाट्यसंस्थांचे सल्लागार म्हणून ते उभे राहिलेले आहेत. आनंद पै, दामू केंकरे, द. ग. गोडसे अशा मंडळींचे महत्त्व बाहेरच्या मंडळींना कमी प्रमाणात जाणवेल; पण रंगभूमीच्या कार्यकर्त्यांना त्यांच्या कार्याची महती निश्चितच ठाऊक आहे.

अमोल पालेकर

अमोल पालेकरने दुबेच्या थीएटर युनिटमध्ये प्रायोगिक नाटकांना आरंभ केला आणि त्यातून वाट शोधीत प्रायोगिक रंगभूमीमध्ये स्वत:ची एक

अनुक्रमणिका

प्रतिमा निर्माण केली. त्याने ' अनिकेत ' नावाची संस्था काढली. त्या संस्थेच्या वतीने आणि इतरत्र जी नाट्यनिर्मिती केली ती प्रायोगिक रंगभूमीची मिती वाढवण्यास विशेष कारणी झाली. 'आधे अधुरे' ' वल्लभपूरची दंतकथा ', ' हयवदन ', 'पगला घोडा' यांमध्ये भूमिका करून अमोल लक्षवेधी बनला. पण त्याने जेव्हा अच्युत वझेंचे ' चल रे भोपळ्या टुणुक टुणुक ' तसेच सदानंद रेगे यांचे ' गोची ' व बादल सरकारांचे ' जुलूस ' ही नाटके दिग्दर्शित केली तेव्हा प्रायोगिक रंगभूमीला एक जाणता आकार प्राप्त होत गेला. आद्य रंगाचार्य यांचे ' आजचा कार्यक्रम यशस्वी करण्यास आपली गरज आहे ', किंवा नाट्यछटाकार दिवाकरांचे लेखन ' मी आपला चाललोच आहे ', ' आंधळे ', महेश एलकुंचवारचे ' पार्टी ' अशी कितीतरी उदाहरणे सांगता येतील. याच प्रायोगिक रंगभूमीवर केलेले ' आधे अधुरे ' पुढे अमोलने ' मुखवटे ' नावाने व्यावसायिक रंगभूमीवर आणून यशस्वी करवून दाखविले.

डॉ. लागूंची कामगिरी

डॉ. श्रीराम लागू हे आज व्यावसायिक नाटकांत यशस्वीपणे वावरत आहेत, पण त्यांच्या नाट्यवाटचालीचा आरंभ हौशी-प्रायोगिक रंगभूमीतूनच झालेला आहे. पी. डी. ओ. मध्ये त्यांनी केलेल्या नाटकांत ' वेड्याचे घर उन्हात ', 'देवांचे मनोराज्य' ' खून पहावा करून ' अशी महत्त्वपूर्ण नाटके आहेत, तर रंगायनमध्ये आल्यावर ' मादी ', ' मी जिंकलो मी हरलो ', ' यशोदा ' यांमध्ये भूमिका केल्या. ' एक होती राणी ' हे ऊगो बेट्टीच्या नाटकावरून रूपांतर केले. ' गिधाडे ' आणि ' उद्ध्वस्त धर्मशाळा ' ह्या नाटकांचे दिग्दर्शन, अभिनय तसेच ' अँटिगनी ' ह्या नाटकाचे (मूळ ग्रीक) भाषांतर व सादरीकरण ही कामगिरी प्रायोगिक रंगभूमीच्या दृष्टीने अर्थपूर्ण ठरली. रूपवेध नावाची संस्था त्यांनी काढली. तिच्या द्वारा काही उपक्रम करण्याचा त्यांचा मनोदय होता. (नाट्यवाचन, कवितावाचन इत्यादी.) त्यांपैकी कवितावाचनाचा एक कार्यक्रम झाला.

थिएटर ॲकॅडेमी

१९७० ते ८० च्या कालखंडात संस्थापातळीवर महत्त्वपूर्ण कार्य केले ते पुण्याच्या ' थिएटर ॲकॅडेमी ' या संस्थेने. घाशीराम कोतवाल नाटकाच्या वादावरून पी.डी.ओ.मधून जब्बार पटेल, श्रीधर राजगुरू, सतीश आळेकर, मोहन आगाशे मंडळी बाहेर पडली आणि त्यांनी ही नवी संस्था स्थापन केली. या संस्थेच्या द्वारा पुन्हा ' घाशीराम ' चे प्रयोग धडाक्याने करून भारतातील महत्त्वाच्या शहरी हे नाटक पोहोचवले. केवळ भारतात नाही तर परदेशातही घाशीरामचे प्रयोग झाले. मराठी प्रायोगिक नाटक अशा रीतीने भारतीय आणि नंतर जागतिक रंगभूमीवर गेले. ' तीन पैशाचा तमाशा ' आणि ' पडघम ' ही दोन महत्त्वाची नाटकेही जब्बार पटेलने दिग्दर्शित केली. यामध्ये ध्वनिमुद्रित संगीताचा वेगळा वापर झाला. एका बाजूने जब्बारने ' घाशीराम ', ' तीन पैशाचा तमाशा ' आणि ' पडघम ' करून दिग्दर्शनाचे वेगवेगळे प्रयोग केले. तर दुसऱ्या बाजूने सतीश आळेकरने लेखन, दिग्दर्शन, अभिनय अशी तिहेरी जबाबदारी स्वीकारून नाट्यनिर्मिती केली. उदा., मिकी आणि मेमसाहेब, महानिर्वाण, महापूर, बेगम बर्वे, शनिवार रविवार इत्यादी. जब्बार आणि सतीश यांच्या बरोबरीने श्रीधर राजगुरूने संस्थेचे केलेले व्यवस्थापन आणि उपक्रमांचे आयोजन तितकेच महत्त्वाचे ठरले ! आनंद मोडक आणि भास्कर चंदावरकर यांचे संगीत हीदेखील तितकीच प्रतिष्ठेची गोष्ट ॲकॅडेमीच्या संदर्भात आहे.

अशा काही महत्त्वाच्या संस्था आणि व्यक्ती यांच्याशिवाय अन्य लोकही आपापल्या ताकदीनुसार प्रायोगिक नाटके करीत होतेच. त्यातला बराचसा भाग राज्यस्पर्धेशी संबंधित आहे. ती यादी देणे केवळ अशक्य आहे. पण तरीही ज्यांच्या कामगिरीची नोंद घेणे अगत्याचे आहे, अशांचा केवळ निर्देश पुढीलप्रमाणे करता येईल— अच्युत वझे, दिलीप जगताप, श्याम मनोहर, महेश एलकुंचवार, वृंदावन दंडवते, रेखा सबनीस, प्रभाकर पाटणकर, दीपा लागू, दिलीप कोल्हटकर, हेमू अधिकारी, कमलाकर सोनटक्के, पुरुषोत्तम बेर्डे, बापू लिमये, विजय बोन्द्रे, जयराम हर्डीकर, जयदेव-रोहिणी हट्टंगडी, शफाअतखान, नाना पाटेकर, चित्रा पालेकर, दिलीप कुलकर्णी अशी कितीतरी नावे सांगता येतील. रत्नाकर मतकरीने स्वतंत्रपणाने लेखन, दिग्दर्शन, नाट्यनिर्मिती संस्थापातळीवर

केली. त्यामध्य 'ब्रह्महत्या', 'आरण्यक' आणि सर्वांत महत्त्वाचे 'लोककथा ७८' या प्रयोगांचे महत्त्व विशेष आहे. लोककथाचे प्रयोग अनेक गावी जाऊन केले गेले. ते हिन्दीतही झाले.

मोठ्या संस्थांच्या कार्याला पूरक ठरणारे किंवा काही वेळा स्वतंत्र मार्गाने जाणारे कार्य आणखीही काही संस्थांनी केले. उदा., उदय कला केंद्र, उन्मेष, सूत्रधार, बालनाट्य, ड्रॉपर्स, जागर, या मंडळी सादर करू या, गॉसिप ग्रूप, अभिव्यक्ती, अनिकेत, रूपवेध इत्यादी.

पुणे–मुंबईव्यतिरिक्त संस्थांचे कार्य

पुणे–मुंबई शहरांमध्ये काही काळ प्रायोगिक नाटकांची निर्मिती केन्द्रित झाली होती. पण याचा अर्थ पूर्वी आणि नंतर अन्य गावी काहीच घडत नव्हते असे नाही. नागपूरला रंजन कला मंदिरमध्ये पुरुषोत्तम दारव्हेकर आणि आता रंजन दारव्हेकरचे सहकारी अनेक नवी, वेगळ्या बाजाची नाटके करीत आहेत. अहमदनगरला मधुकर तोरडमल तिथल्या तरुण कलाकारांना घेऊन नव्या वाटा शोधत होते. अलीकडच्या आठ–दहा वर्षांत सोलापूरला नाट्य-आराधनाचे वामन देगावकर, नाशिकमध्ये सुभाष सोनवणे, मनोहर शहाणे यांच्यासारख्या लेखकांचे नाट्यप्रयोग, सांगलीला दिलीप परदेशी, वाईचा दिलीप जगताप आणि प्रतीक थिएटर्स ही संस्था, लातूरला गोजमगुंडे आणि सहकारी, औरंगाबादला लक्ष्मण देशपांडे आणि त्याही आधी कमलाकर सोनटक्के यांनी विद्यापीठ नाट्यविभागाच्या वतीने केलेले प्रयोग, तिथलेच महाजन, प्रशांत दळवी, नगरचा रवीन्द्र चव्हाण अशी प्रयत्नशील असलेल्यांची अनेक उदाहरणे सांगता येतील. ही यादी कितीही वाढू शकते. अशा प्रकारचा आढावा घेताना व्यक्ती-संस्था यांच्या नावांची, कार्याची सलग, नेमकी नोंद हवी असते ती आपल्याकडे नाही. ती मिळविण्याची यंत्रणाही सहजी उपलब्ध नाही. त्यामुळे यामध्ये त्रुटी राहून जातात. त्या उणिवांसह ह्या नावांकडे पाहायला हवे.

अलीकडच्या पाच-सात वर्षांत प्रायोगिक रंगभूमीला समांतर दलित रंगभूमीचे कार्य सुरू झाले. एकांकिका–नाटक माध्यमांतून दलित जीवनाची व्यथा पोहोचवण्याचे काम यातून होते. भि. शि. शिंदे हे त्यातले महत्त्वाचे नाटककार आणि प्रयोग-कर्ते. पथनाट्याचीही चळवळ पुणे, नगर, अकोला, नागपूर, औरंगाबाद इ. गावी आकार घेत आहे.

प्रायोगिक रंगभूमीचे योगदान–विशेष

रंगभूमीच्या इतिहासात प्रायोगिक रंगभूमी हे एक वैभवशाली दालन आहे. व्यावसायिक रंगभूमीची ही एक प्रयोगशाळा आहे. गेल्या पंचवीस-तीस वर्षांतील ह्या प्रायोगिक रंगभूमीकडे मागे वळून पाहताना असे लक्षात येते की, या कालखंडात नाटक आणि रंगभूमी क्षेत्रांत मोठ्या प्रमाणात नवे 'प्रयोग' घडले. एक तर कमानी रंगमंच सोडून मुक्त रंगभूमी किंवा पथ रंगभूमीपर्यंत प्रयोग केले गेले. फ्लॅटसीन, पडदे जाऊन एक निळा पडदा, काही लाकडी ठोकळे, तर कधी चौथऱ्यांच्या साह्याने स्तरनिविष्ट रंगमंच सज्ज झाला. सूचक, प्रतीकात्म नेपथ्याचा वापर ही नित्याची गोष्ट झाली. प्रकाश-योजनेचा मुक्त वापर झाला. हे सारे प्रयोगतंत्र आपल्या मनातील विषय-आशय प्रेक्षकांपर्यंत थेट भिडविण्यासाठी वापरले गेले. विषय-आशय स्वप्न-रंजनापासून अलग होऊन नित्य जीवनातील प्रश्नांशी येऊन भिडला. तो वास्तव होता होता अतिवास्तवही झाला. श्लील–अश्लीलतेच्या मर्यादा ओलांडून ह्व्या त्या मार्गाने व्यक्त झाला. बंधनमुक्त झाला. नाटक केवळ साहित्यरूप राहिले नाही. भाषेची–शब्दांची मोडतोड होऊन नवी नाट्यभाषा निर्माण झाली किंवा रंगभूमीची नवी संवादभाषा निर्माण झाली. प्रेक्षक केवळ साक्षी राहिला नाही, तर तो सहभागी होणारे नाटक निर्माण झाले. तेंडुलकर, खानोलकर, आळेकर, अच्युत वझे, एलकुंचवार, दंडवते, गो. पु. देशपांडे आदींनी अशी नाट्यरचना केली की, रंग-भूमींच्या अस्तित्वाचा, माध्यमाच्या सामर्थ्य–मर्यादांचा पुनःपुन्हा विचार करायला लागला. याची योग्य ती दखल समीक्षकांनी घेऊन प्रेक्षकांना समजावून सांगण्याचे कार्य केले.

पण या सर्वांचे एक आवर्त निर्माण झाले. यातली महत्त्वाची माणसे व्यावसायिक रंगभूमी–चित्रपट यांकडे गेली. प्रेक्षकांची संख्याही घटली. कारणे अनेक आहेत. वस्तुस्थिती अशी की, आज तुरळक अपवाद सोडले तर प्रायोगिक रंगभूमी मंदावलेली आहे; क्षीण, मृतवत झाली आहे.

०००

अनुक्रमणिका

व्यावसायिक व प्रायोगिक ही नाटकांच्या संबंधात योजिली जाणारी विशेषणे पुष्कळवेळा व्यवहारात वापरली जातात ती अनवधानाने. त्या विशेषणांचा विशेषत्वदर्शक अभिप्राय लक्षात न घेताच. आणि खरे म्हणजे विचारकाची काही एक सोय ही विशेषणे भागवतात. म्हणून मी स्वतःच माझ्या एका (मराठी) नाट्यविषयक निबंधात असे प्रतिपादन केले आहे की, मराठी नाटक जन्मास आले तेच एक प्रयोग म्हणून. मग ते नाटक विष्णुदास भावेंचे असो, किर्लोस्करांचे असो वा अन्य कोणा नाटककाराचे असो. जो प्रयोग म्हणून कल्पिला, तोच व्यवहारपरत्वे लोकप्रिय व यशस्वी ठरला की, जे मूलतः प्रायोगिक तेच व्यावसायिक बनण्यास/बनवण्यास फारसा वेळ लागत नाही. आणि म्हणून व्यावसायिक मराठी नाटकाचा इतिहास हा वस्तुतः प्रायोगिक नाटकाचाच इतिहास होय, असे काहीसे (अर्थातच सोदाहरण, आणि तरी पण) विक्षिप्त असे प्रतिपादन माझ्या उपर्युक्त निबंधात होते.

कोणताही प्रयोग करून बघावा असे प्रयोगकर्त्याच्या मनात केव्हा येते ?— तर बहुत करून प्राप्त वस्तुस्थितीबाबत तो असमाधानी असतो म्हणून आणि स्वीकृत प्रयोग यदाकदाचित यशस्वी ठरलाच तर त्याचे फलित श्रेयस्कर म्हणून व्यवसायाच्या लगामी जुंपता येण्याचा संभव असतो म्हणून. जेथे मुळातच काही नाही, तेथे प्रयत्नपूर्वक प्रयोग करून इष्ट ते निर्माण होते आणि हे जे इष्ट, त्याची नेमकी व्याख्या काय, ती प्रयोगकर्ता जाणून असतो. भावे, किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर, कोल्हटकर, वरेरकर, गडकरी हे सर्व कमीअधिक प्रमाणात मराठी नाटकाच्या स्वर्णयुगाचे शिल्पकार होत आणि त्यांच्यापैकी प्रत्येक नाटककार हा आपआपल्या कल्पनेनुसार काही ना काही प्रयोग करून प्राप्त नाटकाला नवा आकार देण्याच्या यत्नात गढलेला दिसतो. अशा आशयाचे माझे ते प्रतिपादन होते आणि त्या प्रतिपादनाचा निष्कर्ष असा होता की, व्यावसायिक नाटक हे एक परीने प्रायोगिक नाटकाचेच फलित रूप होय. अर्थात अशा आशयाचा जो काही एक विचार मी मांडला होता, तो भावी विचारकांनी 'परमार्थेण' विचारात घ्यावा, अशीच माझी अपेक्षा होती.

विष्णुदास भाव्यांसमोर नाट्यादर्श होता तो परंपराप्राप्त कानडी यक्षगानाचा आणि 'सौभद्र' रचतेवेळी किर्लोस्करांसमोर नाट्यादर्श होता तो इंग्लिश पद्धतीवरच्या रससिद्ध नाटकाचा. पहिल्याचा नाट्यादर्श भारतीय होता, तर दुसऱ्याचा अभारतीय म्हणजेच परदेशी इंग्लिश होता आणि या नाट्यादर्शांना अनुसरून या उभयतांनी जे एक वेगळे नाटक घडवले, त्या नाटकात पुन्हा भारतीय नाट्यपरंपरेचा वारसा अभिप्रेत होताच. त्यानंतरच्या कालखंडात जे तथाकथित संगीत नाटक अस्तित्वात आले व पराकाष्ठेचे लोकप्रिय झाले, त्याची सद्दी साधारण मानाने पन्नास एक वर्षे टिकून होती. अर्थात त्याच्या जोडीला काहीसे दुर्मिळ असे गद्य नाटक होतेच आणि ते नाटक संगीत नव्हते, म्हणूनच अधिकांश अभिनयाची मागणी करणारे होते.

उपर्युक्त रूढ व्यावसायिक नाटकाचे काही विशेष येथे अधोरेखित करण्यासारखे आहेत. ही सर्व नाटके— मग ती संगीत असोत वा गद्य-बोधप्रवण होती. फक्त एवढेच की, ज्या उपदेशाचा बोध प्रेक्षकांपर्यंत पोचविण्याची या सुखान्त नाटकाची कांक्षा होती, तो उपदेश 'कान्तासम्मित' म्हणजेच रमणीय असणार, हे उघड होते. कारण सुकान्त प्रेयसीप्रमाणेच सुखान्त नाटकही रसिकाला प्रिय होते म्हणून.

प्रायोगिक नाटकाचे संक्षिप्त इतिवृत्त

माधव मनोहर

रूढ नाटकाचा दृश्य आकार शेक्सपीअरच्या नाटकासारखा सामान्यतः होता. म्हणजे असे की प्रत्येक अंकात अनेक प्रवेश, असे किमान पाच वा पंचाधिक; अंक आणि त्यातून कथानकाच्या मागणी-प्रमाणे स्वगत भाषणांची पखरण, त्याशिवाय गुंडाळत वर जाणारे व गुंडाळच्या उलगडत खाली येणारे असे चित्राकृत पडदे व दोन्ही बाजूंना दोन तीन विंगा; अशी रंगमंचाची रचना असे. नाटक कंपनीच्या संग्रही जे पडदे असतील, तेच कोणत्याही नाटकाच्या (स्थलकालनिरपेक्ष) नेपथ्याची नड भागवत असत. पडदा वर जाणे ही नव्या प्रवेशाच्या सुरुवातीची व पडदा खाली येणे ही चालू प्रवेशाच्या शेवटाची निशाणी असे आणि नाटकाचे बोधवाक्य असे ते ' हृदयि धरा हा बोध '. मग तो बोध सामान्यतः विधिनिषेधाचा व विशेषतः कोणत्या ना कोणत्या सामाजिक समस्येचा वा विशेषतः राजकीय अवधानाचा असे. आणि या नाटकाचा कालावधी किमान सहा ते आठ तासांचा असे.

उपर्युक्त लोकप्रिय असे नाटक प्रायशः आपल्याच कर्माने जेव्हा नष्टप्राय अवस्थेपर्यन्त जाऊन पोचले, तेव्हा अल्पावधीतच नाटकासाठी सर्वथैव प्रतिकूल अशी परिस्थिती निर्माण झाली. पहिली गोष्ट म्हणजे या अखिल महाराष्ट्रात नाट्यप्रयोगासाठी म्हणून एकही थिएटर शिल्लक उरले नाही आणि नाटक कंपन्यांचे जे संचालक नट होते, जे प्रथम अधिकार्थ-लाभाच्या अपेक्षेने चित्रपटाच्या वाटेला धावत सुटले होते; ते चित्रपटात सणसणीत मार खाऊन जेव्हा परत नाटकाकडे वळले, तेव्हा त्यांना पूर्वी नाटकाची म्हणून असलेली एकूण एक थिएटर्स चित्रपटाची झालेली आढळली. आणि मग मात्र, 'आता आम्हाला पाय ठेवायला जागा नाही ' असा त्यांचा आक्रोश चालू झाला. नाटक जवळपास जसे संपुष्टातच आले.

व्यावसायिक नाटकाच्या अधोगतीचा काळ हा नेहमीच प्रायोगिक नाटकासाठी पर्वणीचा व प्रगतीचा काळ ठरत असतो. परंपराप्राप्त नष्टप्राय नाटकाला जे कोण मनीमानसी विटलेले होते, त्यांना व्यावसायिक नाटकाच्या नष्टचर्याच्या व वनवासाच्या काळात प्रयोगार्थ एक अभूतपूर्व अनुकूल अशी संधी प्राप्त झाली. तावत्कालपर्यन्त मराठी नाट्यादर्श शेक्सपीअरचा होता म्हणून वर सांगितलेच. मग ते नाटक पौराणिक, ऐतिहासिक, अनैतिहासिक, सामाजिक वा काल्पनिक असो, ते मुख्यत्वेकरून 'रोमॅन्टिक' होते आणि ' शारदा ' सारखा एखादा उज्ज्वल अपवाद वगळल्यास त्या नाटकाचा प्रचलित वास्तवाशी कसला म्हणून संबंध नव्हता. आणि दूरान्वयाने यदाकदाचित तो– उदाहरणार्थ, खाडिलकरी नाटकाप्रमाणे– क्वचित केव्हा असलाच, तर तो व्यंजनामूल काय असेल तेवढाच. बाकी, ' नाटक हे वास्तवाचे चित्र होय ' अशी भाषा नाटकातच काय ती शोभण्यासारखी होती; त्या भाषेला वास्तवाचा आधार नव्हता. अस्तोन्मुख अशा प्रचलित नाटकाचे चित्र संपूर्णपणे पुसून त्या चित्रपटावर इष्ट त्या नवोदित नाटकाची रंगरेखाकृती चित्रित करायला सर्वथैव यथायोग्य असा हा कालखंड होता. आणि तिकडे सर्वदूर युरोपमध्ये एका काळची अत्यंत तिरस्कृत अशी इब्सेनची नाटके रंगमंचावर प्रभाव गाजवू लागली होती.

आता इब्सेन म्हणजे काही शेक्सपीअरचा ॲन्टि-थिसीस नव्हे. हे दोघेही उत्तमोत्तम नाटककार आहेत. आणि या उभयतांनी आपआपल्या काळात जी नाटके आकारास आणली, ती मूलतः ' सुख-दुःखसमन्वित ' असे ' जीवनानुकीर्तन ' करणारीच होती. त्यांचे मार्ग भिन्न असले, तरी त्यांचे साध्य जीवनदर्शनाचेच होते. शेक्सपीअरची सर्वज्ञात नाटके सामान्यतः ऐतिहासिक होती आणि ती भूतकाल-वाचक असल्यामुळे रोमॅन्टिक वाटत, तर इब्सेनची सर्वज्ञात नाटके तत्कालीन वास्तवाचे निष्ठुर दर्शन घडवणारी म्हणून 'रीॲलिस्टिक' होती. शेक्सपीअर त्याच्या काव्यभाषेसाठी विख्यात आहे, तर इब्सेनच्या नाटकांची भाषा रोखठोक वास्तवाची आहे. शेक्सपीअरची नाटके कालतः दूरची आहेत, तर इब्सेची नाटके कालतः नजीकची, म्हणजेच वर्तमानाची आहेत आणि ती वास्तववादी असल्यामुळे त्या नाटकांचे नेपथ्य त्यातील भाषेप्रमाणेच वास्तवाशी सुसंगत असावे, अशी त्याची धारणा होती. थोडक्यात म्हणजे शेक्सपीअरिअन नाटकापेक्षा हे इब्सेनिक नाटक दृश्यपरत्वे व काव्यपरत्वे सर्वथैव भिन्न असे होते आणि जे कोण प्रायोगिक होते, त्यांना या इब्सेनिक नाटकाचे आकर्षण भावणे कालक्रमप्राप्तच होते.

अनुक्रमणिका

खरे तर मराठी नाटकाचे सुवर्णयुग ऐन भरात होते, तेव्हाच युरोपमध्ये इब्सेनिक नाटकाची चलती होती. आणि वरेरकरांनी जरी आपल्या स्वभावास अनुसरून अशी थाप केव्हा तरी ठोकून दिलेली असली की त्यांच्या वाचनात इब्सेन त्यांच्या लहानपणीच आलेला होता, आणि ती थाप वेळीच उघडकीस आलेली असली तरी, लहानपणी नसेल पण जाणतेपणी त्यांना इब्सेनचा परिचय निःसंशय झालेला असणार आणि या सुवर्णयुगाच्या ऐन अमदानीत इब्सेनच्या 'डॉल्स हाऊस'चा एक विक्षिप्त मराठी अवतार, 'बनावट सही' नावाचा, छापून प्रसिद्ध पण झालेला होता. 'बनावट सही'चे प्रस्तावक जे भारताचार्य चिंतामणराव वैद्य त्यांना भारताबाहेरच्या इब्सेनची तशी माहिती असण्याचे काहीच कारण नव्हते. आणि म्हणून त्या भाबड्या माणसाने या 'बनावट सही'ला प्रशस्तीपर, अशी प्रस्तावना लिहिलेली आहे. या घेडगुजरी नाटकाचा एक चमत्कृतिजनक विशेष असा आहे, की त्याचे पहिले तीन अंक सही सही 'डॉल्स हाऊस'ला अनुसरणारे आहेत, तर त्याचा चौथा अंक मात्र अनुवादकाच्या अद्भुत कल्पकतेतून निष्पन्न झालेला आहे. त्या प्रक्षिप्त चौथ्या अंकात इब्सेनची बंडखोर नोरा आर्य पतिव्रतेचे रूप घेऊन अवतरते, आणि हेलमरचे पाय धरून त्याची करुणा भाकते की, 'नाथ, चुकले ! क्षमा करा !' नाही तरी 'बनावट सही'च्या कर्त्याला नोराच्या गृहत्यागात रस नव्हताच. त्याला रस होता तो नोराच्या बनावट सहीत एवढे म्हटले म्हणजे पुरे.

उपर्युक्त 'बनावट सही'चा कोठे कोणी प्रयोग केल्याचे ऐकिवात नाही. पण तरीसुद्धा मराठी प्रायोगिक नाटकाच्या इतिहासात 'बनावट सही'-सारखी बनावट नाटके तदनंतर असंख्य आढळतात. या सर्व बनावट (तथाकथित अनुवादित) नाटकांचा एक विशेष येथेच नोंदवून ठेवला म्हणजे पुढे कोठे त्याविषयी बोलण्याचे वा चर्चा करण्याचे कारण राहणार नाही. हा विशेष म्हणजे ज्या नाटकाचा अनुवाद, त्याच्या कमी अधिक प्रमाणातील विकृतीचा. अनुवादात सरळ भाषांतर हे सर्वात सरस, आणि ज्या भाषेतील नाटक व ज्या भाषेतील अनुवाद अशा उभय भाषांवर अनुवादकाचे यथोचित प्रभुत्व असेल व त्याची प्रतिज्ञा अविकृत भाषांतराची असेल तर त्या भाषान्तराबाबत विकृतीचा प्रश्नच उद्भवत नाही. पण मराठी भाषेत परभाषांतील नाटकाची अशी निर्दोष, सरळ व प्रामाणिक भाषांतरे क्वचितच आढळतात.

गेल्या शतकाच्या अखेरीस महादेवशास्त्री कोल्हटकरांनी केलेले 'ऑथेल्लो'चे असेच एक सरळ भाषांतर उपलब्ध आहे. पण ते इतके सरळ आहे, की ते ठायी ठायी वाकडेच वाटावे. या अशा वाकडेपणाचे कारण अगदी उघड आहे. शेक्सपीअरिअन नाटकाची ख्याती आहे, ती त्यातील काव्यभाषेसाठी आणि काव्याचा यथार्थ अनुवाद संभवनीय असला, तरी काव्यभाषा मुळातच भाषांतराला दाद देणारी नसते. आणि म्हणून कोल्हटकरांचा मराठी 'ऑथेल्लो' वाचून शेक्सपीअरचा 'ऑथेल्लो' वाचला वा समजला, असे होत नाही. कोल्हटकरांच्या घेडगुजरी मराठी भाषेवर नंतरच्या काळात अस्सल मराठमोळ वाक्प्रचारांचे काही काही संस्कार देवलांनी केले. आणि त्याचबरोबर देवलांनी 'ऑथेल्लो' चा 'झुंझारराव' करून टाकला. म्हणजे देवलांनी केले ते 'ऑथेल्लो' चे मराठी रूपान्तर. आगरकरांचे 'विकारविलसित' हे असेच 'हॅम्लेट चे' रूपान्तर आहे. आणि त्याच्या प्रदीर्घ प्रस्तावनेत आगरकरांनी भाषान्तर–रूपान्तराची तुलना यथोचित केली आहे.

नाटकाचे भाषान्तर कितीही सरस असले, तरी त्याचा प्रयोग लोकांपर्यंत पोचवणे कठीण असते. कारण पात्रांची नावे, स्थलविशेषांची नावे व ज्या नाटकाचे भाषान्तर त्या नाटकातील स्थलकालविशेषांस अनुसरणाऱ्या चालीरीती, लोकसंकेत इ. सर्वत्र प्रेक्षकास अपरिचित असतात. आणि म्हणून प्रेक्षकांची नाटकाशी समरसता उपर्युक्त विघ्नांच्या परिणामी ठायी ठायी कलुषित होण्याचा संभव असतो. ही अडचण जाणून प्रयोग कर्तव्य असेल, तर अनुवादक स्वाभाविकच भाषान्तराचा सरळ रस्ता हेतुपूर्वक नाकारतो व रूपान्तराची वाकडी वाट धरतो. अर्थात रूपान्तराचीही वाकडी वाट तशी कधी सरळ नसतेच. शेक्सपीअरच्या 'ऑथेल्लो' नाटकात मूरविषयी वा 'दि मर्चंट ऑफ व्हेनिस' नाटकात ज्यूविषयी युरोपियनांच्या मनीमानसी जो प्रखर तिरस्कार भिनलेला असतो, त्याची पुसट

पार्श्वभूमीसुद्धा त्या नाटकांच्या रूपांतरात काही केल्या प्रकट होत नाही.

म्हणजे असे की, केवळ अनिर्वाह पक्ष म्हणूनच प्रयोगसापेक्ष अनुवादासाठी रूपांतर -त्यातल्या त्यात श्रेयस्कर ठरते. कविवर्य कुसुमाग्रजांसारखा एक श्रेष्ठ नाटककारसुद्धा 'ऑथल्लो, मॅक्बेथ, दि आयडीयल हजबन्ड अथवा मॉन्ना वन्ना' या जगद्-विख्यात नाटकांची रूपांतरेच कष्टपूर्वक सादर करतो, त्याचे मर्म रूपांतराच्या प्रायोगिक सुलभतेतच शोधावे लागते. याच कुसुमाग्रजांनी पूर्वकाळात 'बेकेट'चे सरळ भाषांतर केले असूनही आता ते त्याच 'बेकेट'च्या 'महंत'नामक रूपांतराकडे वळले आहेत, त्याचे कारण अर्थातच प्रयोगसापेक्ष आहे.

पण परभाषांतील नाटकांचे मराठी अनुवादक श्रेयस्कर रूपांतरावरच संतुष्ट असतात, असे सहसा दिसत नाही. आणि उपर्युक्त 'बनावट सही'-प्रमाणे आपल्या बनावट रूपांतरात ते– कारण काही असो– मूळ नाटकाचा मूळ हेतूच विपर्यस्त वा व्यस्त रूपात जेव्हा सादर करतात, तेव्हा त्यांच्या विध्वंसक धृष्टतेचे दृश्य रूप केवळ असह्य असे होते. या अक्षम्य अपराधाचे धनी पु. ल. देशपांड्यांपासून विजय तेंडुलकरांपर्यंत अनेक नामवंत मराठी नाटककार आहेत, असे दृश्य दिसते. आणि मूळ नाट्यकृतीत जे अभिप्रेत नाही ते, वा अभिप्रेत आहे तद्विरुद्ध आपल्या रूपांतरातून प्रकट ते करतात, तेव्हा त्यांची संभावना कोणत्या विशेषणांनी करावी तेच समजत नाही. खरे तर मूळ नाट्यवस्तूचे मराठी रूपांतरातील विकृतीकरण हा एका स्वतंत्र लेखाचा विषय आहे. आणि तसा लेखप्रपंच प्रस्तुत लेखकाने अन्यत्र केला आहे, म्हणून त्याविषयी येथे अधिक काही लिहिण्यासारखे नाही.

एका काळी रूढ असलेल्या लोकप्रिय मराठी नाटकात ज्याने इष्ट असे मन्वंतर घडवून आणले, ते नाटक म्हणजे वर्तकांचे 'आंधळ्यांची शाळा' हे होय. हे श्रेयस्कर असे नाट्यमन्वंतर नानाविध आहे. आणि ते नाटकाच्या संहितेपासून नाटकाच्या प्रयोगापर्यंत नाटकाच्या प्रत्येक अंगोपांगात अनुस्यूत असलेले आढळते. या नाटकाचा प्रयोग व्यवसायपरत्वे जरी सादर करण्यात आलेला असला, तरी तो प्रयोग म्हणजे प्रवृत्तिपरत्वे जे प्रायोगिक, त्यांच्याच प्रयत्नांचे दृश्य रूप होय. पण ज्या एका नाटकाच्या प्रयोगाने 'नाट्यमन्वंतरा'साठी इष्ट ती दिशा दाखवली, ते नाटकही मुळात अनुवादितच होते. ब्यर्नसन या नॉर्वेजियन नाटककाराचे 'दि गॉन्टलेट' हे ते नाटक होय; पण या नाटकाचे वर्तककृत 'आंधळ्यांची शाळा' हे रूपान्तर तसे सदोषच आहे. मूळ नाटकाचे पर्यवसान केवळ अपरिहार्य अशा ट्रॅजिडीत होते, तर मराठी अनुवादकाने त्याच नाटकाची कॉमिडी करून सोडली आहे! वस्तुतः स्वतःला प्रायोगिक म्हणवणाऱ्या आणि नाट्यमन्वंतरासाठी बुद्धिपूर्वक बद्धपरिकर झालेल्या विचारकांनी नाटकाच्या विपरीत शेवटाबाबतची ही अशी घृणास्पद तडजोड स्वीकारायला नको होती. कारण त्या तडजोडीचे भीषण परिणाम तदनंतर दीर्घकाळपर्यंत व्यावसायिक व प्रायोगिक मराठी नाटकाला भोगावे लागणार होते. असो.

येथेच क्षणभर थांबून प्रायोगिक म्हणजे नेमके काय?– त्याचा शोध युक्त ठरेल. कारण एका परीने 'आंधळ्यांची शाळा' ही नाट्यकृती मराठी प्रायोगिक नाटकाच्या नाभिस्थानी आहे. जे कोण प्रायोगिक असतात, त्यांची प्रयोगावर परिणामनिरपेक्ष अशी श्रद्धा असते. प्रयोग करायला कोण धजावतात? –तर जे प्रयोगनिष्ठ असतात तेच. ते नव्या प्रयोगाला दाद देतात, कारण जुन्याच्या संबंधातील असमाधान त्यांच्या मनोगतात साचलेले असते म्हणून. 'जुने जाऊ द्या मरणालागुनि' हे त्यांचे ब्रीदवाक्य असते. पण 'जुने मरणालागुनि' जायचे असेल, तर त्या जुन्याच्या जागी ज्याची प्रतिष्ठापना करायची, त्या नव्याची व्याख्या त्यांनी अगोदरच स्पष्टपणे स्वतःशी केलेली असते. आणि त्या नव्याला प्रत्यक्षात आकार देण्याच्या कामी गढलेले असताना त्या नव्याच्या यशापयशाची वा आर्थिक नफातोट्याची विवंचना ते सहसा करीत नाहीत. मनोवांछित नवे आकारास आणण्याच्या यत्नावरच मुळात त्यांची श्रद्धा असते. हे जे कोण प्रायोगिक असतात, त्यांची मर्यादित कांक्षा एवढीच असते की, आपल्या यत्नाच्या परिणामी नव्यासाठी अनुकूल असे वातावरण (कदाचित) आपण निर्माण करू शकू.

आता या प्रायोगिकांच्या लेखी जे नवे असते, त्या नव्याच्या संबंधातील त्यांची जाण पक्की असते. उदाहरणार्थ : जुने नाटक आता गंजले आहे, ते आता मोडीत काढण्याच्या लायकीचे आहे, कारण एक तर ते रोमॅन्टिक आहे; नानाविध आदर्शांच्या भ्रमांवर ते पोसले आहे, ते सतत अवास्तवाच्या मृगजळामागे धावणारे असल्यामुळे त्याचा प्रचलित वास्तवाशी असायला हवा तो संबंधच जसा तुटला आहे; तेव्हा वास्तवविन्मुख असे हे जे जुने नाटक, त्याची जागा आता वास्तवसन्मुख अशा नव्या नाटकाने घ्यायला हवी; अशी नाट्यमन्वंतर करू बघणाऱ्या प्रायोगिकांची जिद्द होती. तेव्हा अपेक्षित ते नवे नाटक आकारास आणण्याच्या यज्ञकर्मात आपण स्वतःला निष्काम वृत्तीने झोकून द्यायला हवे, अशी त्यांची धारणा होती. अपेक्षित ते कर्म आपण केले, तर त्या कर्माच्या फलप्राप्तीची फिकीर आपण करू नये; अशी एका काळच्या प्रायोगिकांची धारणा होती. येथेच आणखी एक गोष्ट ध्यानात घ्यावी : नाट्यमन्वंतरवादीही नाट्यनिष्ठच होते. नाटक हे त्यांचे श्रद्धास्थान होते. त्यांचा यत्न होता तो प्राप्त नाटकाला नवा आशय व नवा आकार देण्याचा.

एवीतेवी जुने नाटक संपल्यातच जमा होते, आणि नाट्यमन्वंतरने जी नवी दिशा दाखवली, त्या दिशेने अत्रे, रांगणेकर प्रभृती नाटककारांनी व्यवसायसापेक्ष असे जे यत्न केले, तेही निःसंशय कारणी लागले. पण नव्या नाटकाच्या शोधात असलेले अन्य प्रयोगनिष्ठ प्रायोगिक होतेच. त्यांच्या लेखी आवाहन होते, ते नव्या नव्या पाश्चात्त्य नाटकांचे. नाटके अशी की, ज्यांचे प्रयोग व्यावसायिक रंगमंचाच्या लेखी असंभव होते. तेव्हा त्यांनी नाटचेष्ट ते प्रयोग घडवण्याची कोषीस केली. हे मनोमन जाणून, की आपण करणार असलेल्या नाट्यप्रयोगासाठी वातावरण अनुकूल नाही, आणि म्हणून आपण करणार असलेल्या नाट्यप्रयोगांना प्रेक्षकांचा अनुकूल प्रतिसाद लाभण्याचा फारसा संभव नाही. पण तरीसुद्धा केवळ कर्तव्यबुद्धीने ज्या नाटकांवर आपली श्रद्धा आहे, त्या श्रद्धेय नाटकांचे प्रयोग आपण इमाने इतबारे करायला हवेत, केले पाहिजेत; अशी त्यांची कर्तव्य-भावना होती. तो काळ असा होता की, जेव्हा नाटकासाठी नाट्यगृहे अस्तित्वातच नव्हती. तेव्हा आपण श्रद्धेय नाटकांचे प्रयोग शाळाकॉलेजांच्या सभागृहांतून वा एखाद्या बागेत, एखाद्या गच्चीवर, जेथे मोकळी जागा उपलब्ध असेल तेथे आपण करून बघू या, या श्रद्धेने भारलेले असे ते प्रायोगिक होते.

आता असे प्रयोग करून बघायचेच, तर त्यासाठी नव्या व्हिजनचा एक नाटककार, एक दिग्दर्शक व ज्यांना नाव नाही असे काही उत्साही नट एवढे पुरेसे होते. असा एक महत्त्वाकांक्षी यत्न 'कलाकार' नावाच्या एका प्रायोगिक नाट्यसंस्थेने प्रथम करून पाहिला. या प्रायोगिक नाट्यसंस्थेचे नाटककार होते माधव मनोहर. त्यांच्या डोळ्यांसमोर 'स्क्वेअरिंग दि सर्कल'सारखा एक उपहासप्रचुर राजकीय फार्स होता, 'दि डेन्जरस कॉर्नर' सारखे वास्तवाचा शोध घेणारे मर्मभेदक नाटक होते. 'वेटिंग फॉर लेफ्टी'सारखे प्रस्थापित– शोषित संघर्षाचे एक नाटक होते; आणि नंतरच्या काळात 'मदर'सारखे एक युद्धविषयक विचारप्रवर्तक असे नाटक होते. या सर्व नाटकांचे दृष्ट लागण्यासारखे प्रयोग आत्माराम भेण्डे यांनी उत्साही नटांच्या साहाय्याने 'कलाकार'साठी घडवले. 'सशाची शिंगे', 'झोपलेले नाग', 'डावरेची वाट', 'आई' इत्यादी.

याच सुमारास इब्राहिम अल्काझींसारख्या नित्य नव्याच्या शोधात असलेल्या एका प्रतिभाशाली दिग्दर्शकाने कित्येक उत्तमोत्तम पाश्चात्त्य नाटकांचे प्रयोग घडवले. त्या सर्व नाटकांची नावे येथे देत नाही, कारण ती सर्व इंग्रजी भाषेतील नाटके होत. पण अल्काझींच्या नाटकांनी ज्यांना नाटकाच्या संबंधातील एक नवी दृष्टी दिली, त्या नटनटींत कोणी एक विजया जयवन्त होती. तदनंतरच्या काळात याच विजया जयवन्तने 'रंगायन'नामक एका प्रायोगिक नाट्यसंस्थेची स्थापना केली आणि तिने, 'रंगायन'साठी (वा क्वचित केव्हा अन्यत्र) 'श्रीमन्त', 'सुर्या', 'अजगर आणि गंधर्व,' 'एक होती राणी', 'बाई, खुळाबाई' इ. अनुवादित व 'मी जिंकलो, मी हरलो', 'ससा आणि कासव', 'शितू' 'यशोदा' इ. स्वतंत्र नाटकांचेही प्रयोग घडवले.

'कलाकार' पासून प्रेरणा घेऊन पुण्यात 'पी. डी. ए' साठी भालबा केळकरांनी व नागपुरात 'रंजन कलामन्दिर' साठी पुरुषोत्तम दारव्हेकर यांनी कित्येक प्रायोगिक नाटकांचे देखणे प्रयोग घडवले. नव्या प्रायोगिक नाटकाच्या संबंधातील काही एक अमर्याद असा उत्साह ज्यांच्या ठायी होता, असे श्रीराम लागू, दामू केंकरे, अरविन्द व सुलभा देशपांडे, रमेश चौधरी, रवीन्द्र दिवेकर इ. दिग्दर्शक-नटही प्रायोगिकांच्या या आघाडीत मनःपूर्वक सामील झालेले होते. ताज्या दमाच्या नव्या नाटककारांनाही वाण नव्हती. वसन्त कानेटकर, पुरुषोत्तम दारव्हेकर, विजय तेंडुलकर, शं. ना. नवरे, सुरेश खरे, महेश एलकुंचवार अशी किती म्हणून प्रायोगिक नाटककारांची नावे घ्यावीत.

तदनंतरच्या काळात व्यावसायिक नाटक सुस्थित व प्रस्थापित झालेले असतानाच व्यावसायिक नाटकाला समान्तर असे प्रायोगिक नाटकही एकाच वेळी जोमात चालू असल्याचे दृश्य दिसते. मध्यावधीत 'पी. डी. ए.' व 'रंगायन' या दोन प्रायोगिक नाट्यसंस्था जुन्या काळातील नाटक कम्पन्यांप्रमाणेच फुटल्या. 'पी. डी. ए.' तून बाहेर पडलेल्या महत्त्वाकांक्षी कलाकारांनी 'थीएटर अकॅडमी' व 'रंगायन' मधून फुटून बाहेर पडलेल्या अरविंद–सुलभा देशपांडे यांनी 'आविष्कार' या नव्या प्रायोगिक नाट्यसंस्था आपल्या हिंमतीवर उभ्या केल्या. कारण तेथे जुन्या-नव्यांत काही तात्त्विक मतभेद जसे नव्यानेच निर्माण झाले होते म्हणे. मतभेदाचा एक मुद्दा असा की, व्यवसायपरत्वे लोकप्रिय ठरू शकतील, अशी प्रायोगिक नाटके व्यावसायिक रंगमंचावरून दाखवावीत की नाही? उदाहरणार्थ, 'प्रेमा तुझा रंग कसा?' ही कानेटकरांची त्या काळातील नवी कॉमिडी व्यवसायपरत्वे नक्कीच लोकप्रिय होणार, अशी लक्षणे दिसत असतानाच त्या नाटकाची भावी लोकप्रियता जाणून 'पी. डी. ए.'ने व्यावसायिक रंगमंचासाठी ते नाटक खुले केले आणि नंतर त्याचे प्रयोग शेकड्याने झडले. पण त्याचा आर्थिक लाभ उठवला तो मात्र व्यावसायिकांनी. अर्थात नंतरच्या काळात 'पी. डी. ए.'च्या जुन्या व नव्या नेतृत्वाबाबत वाद झाले ते 'घाशीराम कोतवाल'च्या संबंधात.

'रंगायन' मध्येही विजया मेहता व अरविंद देशपांडे या उभयतांमधील वादाचा मुद्दा नेमका काहीसा असाच होता. विजया मेहता परदेशी असताना अरविंद देशपांडे यांनी 'शांतता! कोर्ट...'ची भावी लोकप्रियता जाणून त्या नाटकाचे प्रयोग व्यावसायिक रंगमंचावर धडाकून लावायला सुरुवात केली. 'शांतता! कोर्ट...'चे व्यावसायिक यश विजयाबाईंना रुचले नाही. म्हणजे यश कदाचित रुचले असेलही; पण प्रायोगिक नाटकाचा व्यवसाय त्यांना रुचला नाही. तरी बरे, की खुद्द विजयाबाईंनीच 'मी जिंकलो, मी हरलो' व 'ससा आणि कासव' इं. आपल्या प्रायोगिक नाटकांचे कित्येक व्यावसायिक प्रयोग पूर्वकाळात केलेले होते! या अशा वादात वादकर्त्यांव्यतिरिक्त त्रयस्थांना रस असण्याचे तसे काही कारण नाही, पण तरीसुद्धा येथेच क्षणभर थांबून उपर्युक्त वादविषयाचा विचार नव्याने करण्यास काही प्रत्यवाय नसावा.

येथे आणखी एक गोष्ट आवर्जून ध्यानात वागवावी, अशी आहे. 'पी. डी. ए.' अथवा 'रंगायन' या दोन्ही प्रायोगिक नाट्यसंस्थांची नाटके प्रायोगिक असली, तरी ती दुर्बोध मुळीच नव्हती. आणि समजा एखाद्या प्रायोगिक नाटकाने व्यवसायपरत्वे चांगला धंदा केला, तर त्यात खन्त करण्याचे कारण काय? प्रायोगिक नाट्यसंस्थांना तर त्यांच्या निर्वाहासाठीच प्रस्थमूल असा पैसा हवाच असतो. आणि एखादे प्रायोगिक नाटक व्यावसायिक रंगमंचावर क्लिक् झाले, तर त्यातून मिळणारा पैसा गंगाजळीत टाकून त्याच्या बळावर स्वतःला रुचतील अशा प्रायोगिक नाटकांचे प्रयोग अधिक उत्साहाने करण्यासाठी आवश्यक ते स्वातंत्र्य सहजच लाभते की नाही? मग त्याकडे पाठ का फिरवायची? एखाद्या प्रायोगिक नाटकाच्या व्यावसायिक लोकप्रियतेचा फायदा तेवढा व्यवसायाला का उठवू द्यायचा? खरे तर या फायद्याचा लाभ प्रायोगिक नाटकाच्या प्रयोगासाठी उपकारक ठरण्याचा संभव नाही का? असे हे प्रश्न. असो. तर हा झाला एक मुद्दा.

पण वादाचा आणखी एक मुद्दा तसा काहीसा वेगळाच आहे आणि तोही विचारात घेण्यासारखा आहे. तो मुद्दा असा की, कोणत्याही प्रस्थापित

संस्थेत प्रस्थापित (व कदाचित सर्वेसर्वा) असे जुने सत्ताधारी व नवे सत्ताकांक्षी या उभयतांमधील संघर्ष केवळ अटळ असतो व त्या संघर्षात वादग्रस्त असे एखादे (तथाकथित) तत्त्व अनुस्यूत असले, तरी खरा वादप्रश्न सत्तेबाबतचाच असतो. जुन्यांना, म्हणजेच प्रस्थापित जुन्यांना, संस्थेची सर्व सत्ता आपल्या हाती हवी असते आणि नवागतांचा संघर्षही वस्तुत: त्या सत्तेसाठीच असतो. आणि परस्परांना समजून घेण्याची प्रवृत्ती उभयपक्षी नसेल– तशी ती सामान्यत: नसतेच– तर मूळ संस्थेचे अस्तित्वच धोक्यात येण्याचा संभव जरूर असतो. उपर्युक्त वादांच्या परिणामी ' पी. डी. ए. ' सारखी एक नमुनेदार प्रायोगिक नाट्यसंस्था हतबल झाली, तर ' रंगायन ' नामशेष झाली.

तदनंतरच्या प्रायोगिक नाट्यसंस्थांत दोन प्रवृत्ती बलवत्तर दिसतात. त्यांतील एक म्हणजे परदेशी नाट्यादर्श फारसे न जुमानता सर्वस्वी स्वतंत्र अशा प्रायोगिक नाटकांची निर्मिती. उदाहरणार्थ, 'थीएटर अकॅडमी'ने केलेले व गाजवलेले ' घाशीराम कोतवाल', 'मिकी आणि मेमसाहेब', 'महानिर्वाण', 'महापूर', 'पडघम ' या स्वतंत्र नाटकांचे प्रयोग. पण त्यांच्या जोडीने ' तीन पैशांचा तमाशा ' हे अनुवादित नाटक आहेच. 'छबिलदासी' प्रायोगिक रंगमंच प्रतिष्ठित झाल्यावर तेथे 'उद्ध्वस्त धर्मशाळा', 'प्रतिमा', 'पाहिजे जातीचे', 'सोफा कम् बेड', 'मिठू मिठू पोपट', 'यक्रृत', ' हृदय ' या स्वतंत्र नाटकांचे प्रयोग जसे झडले, तसेच 'अॅन्टिगनी, चांगुणा, मीडीया ' इ. अनुवादित नाटकांचे प्रयोगही झडले. अन्यत्र ' नाटककाराच्या शोधात सहा पात्रं', 'वेटिंग फॉर गोदो', 'गोची', 'ज्वालेत उभी मी' इ. अनुवादित व 'पार्टी', 'सुलतान', 'यातनाघर' इ. स्वतंत्र नाटकांचे प्रयोगही अधूनमधून होत होतेच.

प्रस्तुतचा प्रायोगिक नाटकाचा अहवाल संक्षिप्त असला, तरी त्या अहवालात अल्काझींप्रमाणेच सत्यदेव दुबे यांचाही निर्देश अगत्यपूर्वक करायला हवा. या उभयतांनी सादर केलेली नाटके मराठी नव्हती. अल्काझींची तर नव्हतीच नव्हती. त्यांच्या सर्वच नाटकांची भाषा इंग्रजी होती. पण त्या परदेशी नाटकांच्या प्रयोगांपासून प्रायोगिक मराठी नाटकाला जशी इष्ट ती प्रेरणा प्राप्त झाली, त्याचप्रमाणे सत्यदेव दुबे यांनी सादर केलेल्या अन्य भारतीय भाषांतील आशयघन अशा नाटकांनी मराठी प्रायोगिक नाटकाला भारतीय प्रायोगिक नाट्यादर्शांचा परिचय करून दिला. बादल सरकार हे बंगाली, गिरीश कार्नाड हे कानडी व मोहन राकेश हे हिन्दी भाषांतून प्रायोगिक रचना करणारे काही व्यक्तित्वसंपन्न असे नाटककार होते. त्यांच्या 'वल्लभपूरची दन्तकथा', 'बाकी इतिहास', 'जुलूस', ' पगला घोडा', 'ययाति', 'हयवदन', 'आधे अधूरे', ' आषाढ का एक दिन ' इ. अनेकानेक प्रयोगशील नाटकांचा परिचय मराठी नाटकवेड्यांना झाला, तो प्रामुख्याने सत्यदेव दुबे यांच्या अथक नाट्यकर्तृत्वाच्या परिणामी. ते कर्तृत्व तसे दुहेरी आहे. मराठी भाषेतील कित्येक प्रायोगिक नाटकांचे प्रयोगही त्यांनी घडवलेले आहेत. अगदी अलीकडच्या काळातील 'मिठू मिठू पोपट', 'यकृत' व 'हृदय'सारख्या नाटकांचे त्यांचे प्रयोगही उल्लेखनीय आहेत.

या मध्यावधीतील काही काही प्रायोगिक नाटकांच्या संबंधातील एक प्रश्न अद्यापपर्यंत अनुत्तरित असा आहे. उदाहरणार्थ 'उद्ध्वस्त धर्मशाळा ' व ' पाहिजे जातीचे ' सारखी काही तथाकथित प्रायोगिक नाटके अशी आहेत की, जी वेळीच व्यावसायिक रंगमंचाला लाभली असती, तरी ते चालण्यासारखे होते. वस्तुस्थिती अशी आहे की, 'पाहिजे जातीचे' या नाटकात गुंतलेला जो जातिवाचक प्रश्न आहे, त्याचे आवाहन महाराष्ट्र राज्यातील दूरदूरच्या गावोगावी सर्वत्र भिडण्यासारखे आहे. त्या नाटकात व्यक्त झालेले शैक्षणिक दुरवस्थेचे जातिवाचक चित्र हे मुंबईसारख्या महानगरीत दाखवण्यापेक्षा ते दूरदूरच्या गावागावांतून दाखवणे इष्ट ठरले असते. उलटपक्षी ' बेकेट' अथवा ' मित्राची गोष्ट ' सारख्या नाटकांचा रंगमंच प्रायोगिकच असायला हवा होता, तर त्या नाटकांचे प्रयोग प्रत्यक्षात झाले ते व्यावसायिक रंगमंचावर ! तर असे हे कित्येक प्रायोगिक नाटकाच्या संबंधातील प्रश्नोपप्रश्न.

– आणि त्या प्रश्नोपप्रश्नांतील शेवटचाच– पण म्हणून कमी महत्त्वाचा नव्हे असा– प्रश्न म्हणजे सांप्रतच्या काळातील प्रायोगिक नाटकाच्या अभावाचा. हा प्रश्न रसिकचित्त व्यथित करणारा आहे.

पूर्वकाळात प्रथितयश असे मोठे नट अशी खंत वारंवार व्यक्त करीत असत की, व्यावसायिक नाटकासाठी घर नाही; तर यथाकाल व्यावसायिक नाटकांच्या प्रयोगासाठी आवश्यक ते घर, कालान्तराने का होईना पण, उपलब्ध झाले. प्रायोगिक नाटकाला घर असे कधीच नव्हते. आणि कधी काळी असे घर उपलब्ध होईल, अशी अंधुकसुद्धा आशा नव्हती. मध्यावधीत व्यावसायिक नाटकाला एकच काय, पण एक सोडून अनेक घरे मिळाली. आणि एवढेच केवळ नव्हे, तर आरंभापासून सतत बेघर असणाऱ्या प्रायोगिक नाटकालाही एक छानपैकी टुमदार घर मिळाले. दादरमधील सुप्रसिद्ध छबिलदास शाळेच्या सभागारात. तेव्हा स्वतःची वास्तू प्राप्त झाल्यावर असे वाटले की, आरंभापासूनचा प्रायोगिक नाटकाचा वनवास संपला आणि आता प्रायोगिक नाटकाला कसली म्हणून चिंता करण्याचे काहीच कारण उरले नाही.

पण हे वाटणे 'छबिलदास'च्या आरंभकाळापुरतेच खरे ठरले. तेव्हा श्रीराम लागूंसारखे एक श्रेष्ठ व लोकप्रिय दिग्दर्शक–नट छबिलदासच्या रंगमंचावर सतत बघायला मिळत असत आणि त्यांनी सादर केलेली 'उद्ध्वस्त धर्मशाळा' किंवा 'अॅन्टीगनी' सारखी आशयगर्भ नाटकेही लोकांना सहज समजतील आणि रसिक प्रेक्षक ज्यांना मनःपूर्वक दाद देतील अशी होती. 'पाहिजे जातीचे' हेही त्याच जातीचे एक विलक्षण परिणामकारक असे नाटक होते. येथे एक गोष्ट अगत्यपूर्वक लक्षात घ्यावी की, 'नाट्यमन्वंतर'चे धुरीण नाटककार वर्तक, दिग्दर्शक-नट केशवराव दाते व पार्श्वनाथ आळतेकर, नाट्यतपस्वी के. नारायण काळे, नाट्यमर्मज्ञ अनंत काणेकर, नेपथ्यकार नी. म. केळकर व संगीतनियोजक केशवराव भोळे हे सर्वच नाटकवेडे नाटकाची प्रेक्षकांशी बांधिलकी मनापासून मानणारे व जोपासणारे होते. तदनंतरच्या काळातील प्रायोगिक नाटकाचा वसा घेणारे माधव मनोहर व आत्माराम भेंडे, भालबा केळकर, वसन्त कानेटकर व श्रीराम लागू, विजया मेहता व विजय तेंडुलकर, पुरुषोत्तम दारव्हेकर, दामू केंकरे, अरविंद देशपांडे, शं. ना. नवरे, रमेश चौधरी, रवीन्द्र दिवेकर इ. सर्वच प्रयोगशील नाटकवेडे ज्या प्रेक्षकांसाठी नाटक त्या प्रेक्षकांना जपणारे होते. त्या सर्वांसमोर काही काही परदेशी वा स्वदेशी नाट्यादर्श होते आणि हे नाट्यादर्श प्रेक्षकांनी समजून घ्यावेत, यासाठी त्यांचा सर्व आटापिटा होता. शेवटी नाटक हे दृश्य काव्य आहे आणि दृश्य हे सदैव प्रेक्षकसापेक्ष असल्यामुळे नाटकातील प्रेक्षकांचा सहभाग त्या सर्वांना मंजूर होता.

पण नंतरच्या काळात काही काळ काही प्रयोगकर्ते आयोनेस्को व बेकेट हेच आराध्य दैवतद्वय असे समजायला लागले, आणि त्यांच्या दुर्बोध नाटकांची समजूत नसलेल्या प्रेक्षकांनी त्या नाटकांकडे पाठ फिरवली ती कायमचीच. त्या प्रयोगकर्त्यांचा दावाच जणू काय असा की, प्रेक्षकांशी आम्हाला कर्तव्य नाही! नाट्यप्रयोगातील प्रेक्षकांचा सहभाग मुळातच मंजूर नसेल, तर प्रेक्षागृहेही प्रेक्षकांविना ओस पडणे क्रमप्राप्तच होते. कोणतीही नाट्यवस्तू म्हणजे प्रयोगक व प्रेक्षक या उभयतांमधील परस्परसमजुतीचा एक अलिखित करार असतो आणि तो करार म्हणजेच नाट्यप्रयोगाचे सर्वस्व असते. तेव्हा प्रेक्षकांच्या समजुतींविषयी व सहभागाविषयी उदासीन वा बेपर्वा असणारे तथाकथित प्रयोगकर्ते म्हणजे प्रायोगिक नाटकाचे शत्रूच होत. कारण प्रायोगिक नाटकाचा आद्य हेतूच नवप्रयोगार्थ प्रेक्षकांना निमंत्रण देण्याचा आणि त्यांना स्वाभिप्रेत नाट्यादर्श आवर्जून दाखवण्याचा असतो. प्रेक्षक दुरावले वा गमावले की, प्रायोगिक नाटकच उपर्युक्त आद्य हेतूशी प्रतारणा केल्याच्या परिणामी हरवून बसते.

आज आणखी एक विशेष गोष्ट घडली आहे. मराठी नाटकात नवे काही घडवण्याची ज्यांची मनीषा आहे, तेच मुळात नाटकाविषयीच सर्वथैव अनभिज्ञ असे आहेत. त्यांना ना मराठी नाटकाच्या थोर परंपरेचे भान, ना परभाषांतील भव्य नाट्यादर्शांचा परिचय. किर्लोस्कर-देवल किंवा खाडिलकर-गडकरी म्हणजे त्यांच्या लेखी किस झाडकी पत्ती! आणि मुळात ज्या एका भाषेतून जागतिक नाटकाचा परिचय होण्याचा संभव, त्या इंग्रजी भाषेशीच त्यांचा अबोला! अशा दुर्दैवी परिस्थितीत प्रायोगिक नाटकाचे भवितव्य धूसर दिसावे, हे स्वाभाविक होय. मर्ढेकरांनी एकदा आणि जसे कायमचेच

म्हणून टाकले आहे की, 'मराठी वाङ्मय इतके परपुष्ट आहे की ते पुरेसे परपुष्ट नाही!'– 'परपुष्ट' या विशेषणाचा अर्थ येथे एकाच इंग्रजी भाषेने पोसलेले. ती ज्ञानविज्ञानसंवेदक इंग्रजी भाषाच आजच्या प्रयोगकर्त्यांना फारशी अवगत नसते.

तेव्हा आजचे प्रायोगिक नाटक अशा एका काळोखभरल्या वास्तूत बंदिस्त आहे की, ज्या वास्तूच्या दारे-खिडक्याच जशा बंद आहेत, किंवा बंद होण्याच्या मार्गावर आहेत. त्यात पुन्हा आणखी ही जुनी वास्तू अशी आहे की, ज्या वास्तूचा अन्तर्भाग प्रकाशमान आहे; पण त्या प्रकाशित अन्तर्भागाची वाटच जशी हरवलेली आहे. एका काळचे श्रेष्ठ प्रायोगिक आज व्यावसायिक बनलेले आहेत. आणि जे कोण नवनाट्याकांक्षी प्रायोगिक आहेत, ते आतील व बाहेरच्या प्रकाशाचा परिचय नसल्यामुळे काळोखात चाचपडत आहेत. मराठी नाटकाच्या लेखी प्राप्त परिस्थिती फारशी आशादायक नाही.

मराठी नाटकाचे 'पूर्व दिव्य' असे होते की, ज्या काळात व्यवसायाची काळजी वाहणारे प्रतिभाशाली व्यावसायिक हेच मुळात प्रायोगिक होते. त्यांनी केलेल्या प्रयोगांच्या परिणामीच मराठी नाटकाच्या नव्या वाटा उजळल्या. नंतरच्या काळात परंपराप्राप्त मराठी नाटकाला मरगळ आली आणि काही काळ काही दिसेनासे झाले; तेव्हा ज्यांना दूरचे काही उज्ज्वल असे दिसत होते, अशा प्रायोगिकांनी उचल खाल्ली आणि अखेरीस दूरदृष्टीच्या त्या प्रायोगिकांच्या हातीच तदनंतरच्या म्हणजेच आजच्या व्यावसायिक नाटकाचे भवितव्य सुरक्षित राहिले. पण आजच्या या चालू क्षणाला प्रायोगिक नाटकाची अवस्था बिकट आहे. या दुरवस्थेचे एक कारण असे की, प्रायोगिकांच्या योगक्षेमाची चिंता ज्यांनी स्वार्थासाठी म्हणूनसुद्धा वाहायला हवी होती, तेच व्यावसायिक प्रायोगिकांविषयी आरंभकाळात उदासीन होते, आणि नंतरच्या काळात त्याच प्रायोगिकांना आमंत्रण देऊन व्यावसायिक नाटकाची सूत्रे त्यांच्या हाती त्यांनीच निःशंक सोपवली! मराठी नाटकाचे 'पूर्व दिव्य' आहे, तेव्हा त्या मराठी नाटकाचा 'भावी काल रम्य' असणारच. आणि ज्यावर 'सुन्दर नामे' खोदायची, असा हा 'प्राप्त काल विशाल भूधर' आहे, असे मानणारे कोणी ना कोणी ध्येयधुन्द वेडे कोठे ना कोठे असतातच!

⊙ ⊙ ⊙

प्रायोगिक रंगभूमी : काल, आज आणि उद्या

सुभाष भेण्डे

पंधरा वर्षांपूर्वी मुंबई-पुण्याकडील प्रायोगिक रंगभूमी ऐन भरात होती. रंगायन, आविष्कार, बहुरूपी यांसारख्या अनेक नाटचसंस्था अहमहमिकेने प्रायोगिक नाटकांचे प्रयोग करीत. 'छबिलदास'मध्ये सतत प्रयोग चालू असत. डॉ. श्रीराम लागू, अमोल पालेकर, अरविंद देशपांडे, सुलभा देशपांडे, दीपा श्रीराम, अनूया पालेकर यांच्यासारखी मातब्बर मंडळी प्रायोगिक नाटकात मनापासून गुंतली होती. तेंडुलकर, एलकुंचवार, अच्युत वझे, मतकरी, गो. पु. देशपांडे, खानोलकर यांच्या बरोबरीने अनेक नव्या दमाचे नाटककार 'छबिलदास'शी नातं जुळवून होते. प्रायोगिक रंगभूमीचा तो भरभराटीचा काळ होता.

कितीतरी नवे विषय प्रायोगिक रंगभूमीनं हाताळले. व्यावसायिक रंगभूमी ज्या विषयांच्या वाटेला जाण्याची सुतराम शक्यता नाही, असे विषय या रंगभूमीनं धिटाईनं मांडले. सामान्य प्रेक्षकांच्या आवडीनिवडीचा तिथं सवालच नव्हता. प्रेक्षकांना काय रुचेल, आवडेल हे ध्यानात घेऊन संहितेत बदल करण्याची गरज नव्हती. कुटुंबातील सर्वांना एकत्र मिळून पाहता येईल असं कथासूत्र बांधायची आवश्यकता नव्हती! तुळशीवृंदावन, मंगळसूत्र, कुंकू, भाऊबीज, दीर-वहिनीमधलं (सोज्वळ) प्रेम, टाळयांच्या अपेक्षेनं अधूनमधून हेतुपूर्वक केलेली सुभाषितांची पखरण, 'रिलिफ'साठी समाविष्ट केलेलं एखादं विनोदी पात्र अशा फॉर्म्युल्याची डझनभर नाटकं व्यावसायिक रंगभूमीवर 'हाऊसफुल्ल' प्रयोग करीत असताना प्रेक्षकांच्या अभिरुचीची पर्वा न करता वेगवेगळे प्रयोग करण्याची जिद्द प्रायोगिक रंगभूमी दाखवीत होती. त्यात बंडखोरी होती, नवनव्या अनुभवांना भिडण्याची कांक्षा होती. त्यात प्रेक्षकशरणता नव्हती; लोकानुरंजन नव्हते; सर्वसामान्य प्रेक्षकांच्या आवडीनिवडीचा महत्तम साधारण विभाजक मांडण्याची हिशेबी चाल नव्हती. असे अनेक विषय होते, की ज्या विषयांशी व्यावसायिक रंगभूमी फटकून वागली. मानवी जीवन किती गुंतागुंतीचे आहे, किती व्यामिश्र आहे हे दाखविण्याचे धाडस समृद्धीच्या मागं लागलेल्या व्यावसायिक रंगभूमीला परवडण्यासारखं नव्हतं. मानवी मनाचा शोध घेणं, सामूहिक जीवनाच्या एखाद्या अज्ञात तुकडयावर प्रकाशझोत टाकणं; प्रेक्षकांना अंतर्मुख करणं, प्रेक्षकांच्या जाणिवा प्रगल्भ करणं हे कार्य प्रायोगिक रंगभूमी सातत्यानं करत राहिली. मराठी रंगभूमीला प्रायोगिक नाटकानं एक नवं परिमाण दिलं.

विषयांच्या निवडीपुरती ही प्रायोगिकता मर्यादित नव्हती. प्रयोगाच्या सादरीकरणाच्या बाबतीतही प्रायोगिक रंगभूमीनं असंख्य प्रयोग केले. 'पडद्याला टाळी' ही चैन प्रायोगिक रंगभूमीला परवडण्यासारखी नव्हती! कामचलाऊ नेपथ्य पुरेसं होतं. पुढं पडदा नाही व पार्श्वभूमीला काळा पडदा-एवढं किमान नेपथ्य. खोलीचा आभास निर्माण करण्यासाठी दाराची नुसती चौकट. चार कुंड्या मांडून बागेचा सीन. खुर्च्या, बाकं पात्रंच मांडायची आणि प्रवेश असताना फर्निचर स्वतः आत घेऊन जायची. प्रायोगिक नाटकाच्या प्रेक्षकांना हे कधी खटकलं नाही. 'छबिलदासी' नाटकात असंच असणार, त्यामुळे काही बिघडत नाही, प्रायोगिक मूल्यांना त्यामुळे काही बाध येत नाही, अशीच त्यांची समजूतदार भूमिका होती.

प्रायोगिक नाटक आटोपशीर होतं. भरमसाट खर्चाचा बडेजाव प्रायोगिक रंगभूमीने कधी केला नाही. वृत्तपत्रात प्रचंड, आकर्षक जाहिरात; शिवाजी मंदिर वा अन्य थेटरांत मोठमोठी पोस्टर्स; स्वतःच्या बसनं गावोगावचे दौरे; वातानुकूलित नाटचगृहं हे सगळं प्रायोगिक रंगभूमीच्या आवाक्याबाहेरचं होतं. 'रंगायन'चे प्रयोग विल्सन कॉलेजच्या हॉलमध्ये होत. वारा घेण्यासाठी प्रेक्षकांना पंखे दिले जात आणि खुद्द विजया मेहता प्रयोग संपल्यावर 'जाताना पंखे आपापल्या जागेवर ठेवून जा'

असं आवर्जून बजावीत! 'आविष्कार' नं छबिलदास हायस्कूलचा हॉल प्रायोगिक नाटकांना उपलब्ध करून दिला. नाटकात काम करणाऱ्यांना पाचदहा रुपये 'स्मोक मनी' दिला जाई. हॉलमधली जागा असेल दीड दोनशे माणसांची. चार रुपये प्रवेशपत्रिका. म्हणजे नाटक 'हॉलफुल्ल' झालंच तर सात आठशे रुपयांची प्राप्ती. 'उद्ध्वस्त धर्मशाळा', 'जुलूस', 'शांतता!...', 'पाहिजे जातीचे' अशी काही मोजकी नाटकं रौप्य, सुवर्ण वगैरे महोत्सव साजरी करायची. तरीपण 'चल रे भोपळ्या टुणुक टुणुक', 'पार्टी', 'सोफा-कम-बेड', 'टक्कल पडलेली सुंदरी', 'बेबी' 'गार्बो', 'राजा ईडिपस' यांसारख्या नाटकांचं अमाप कौतुक व्हायचं. तेवढं यश रगड होतं. मंडळी नाट्यवेडानं पछाडलेली होती. काही नवं नव्या पद्धतीनं सादर करायची उमेद होती. रुपये आणे पैचे हिशेब नव्हते. 'छबिलदास' भोवतीचं वातावरण एकूणच कसं मंतरलेलं होतं...

पण मग अचानक सगळं ठप्प झालं. प्रायोगिक रंगभूमीला मरगळ आली. हे का घडलं? मुख्यतः दोन कारणं. पहिलं कारण म्हणजे प्रायोगिक रंगभूमी एका भोवऱ्यात सापडली. पारंपरिक नाटकाची चौकट मोडून टाकणाऱ्या प्रायोगिक रंगभूमीनं स्वतःचीच एक चौकट निर्माण केली आणि चकवा लागावा तशी ही रंगभूमी एका भोवऱ्यात गरगरत राहिली! 'जुलूस' मध्ये संहितेची गरज म्हणून समूहाची 'कॉम्पॉझिशन्स' उभी करण्यात आली होती. त्यानंतरच्या अनेक कृतक प्रायोगिक नाटकांत वीट येईपर्यंत या प्रकाराची पुनरावृत्ती करण्यात आली! (राज्य नाट्य स्पर्धेत परीक्षक म्हणून काम करण्याचा योग आला, तेव्हा अनेक नाटकांत अशा नकली कवायती पाहायला मिळाल्या!) सूचक, आटोपशीर नेपथ्याचे धिडवडे निघाले! सादरीकरणातला चटपटीतपणा कृत्रिम, तकलुपी वाटू लागला.

तरीही प्रायोगिक रंगभूमीच्या वाटचालीला खीळ बसली नसती. 'पासिंग फेज' म्हणून प्रेक्षकांनी ते दृष्टिआड केलं असतं. नवनवे प्रयोग करणारी मंडळी हळूहळू पुढं येतच राहिली असती. पण हे घडलं नाही याचं कारण प्रायोगिक रंगभूमीवर मोठ्या उत्साहानं वावरणारी मंडळी 'छबिलदास'पासून दूर गेली. केवळ 'स्मोक मनी'वर निर्वाह होईना (शिवाय स्मोकिंगवरचा टॅक्स सतत वाढत राहिला तरी स्मोक मनीची रक्कम तीच!). बाहेरचं समृद्ध जग अनेक अभिनेत्यांना, दिग्दर्शकांना खुणावू लागलं. व्यावसायिक रंगभूमी, मराठी चित्रपट, हिंदी सिनेमे- तिथं मिळणाऱ्या मानधनाची 'स्मोक मनी'शी तुलना होऊच शकत नाही! हिंदी चित्रपटाच्या मोहमयी दुनियेमधल्या हजारो रुपयांच्या उधळणीपुढं व्यावसायिक नाटकांची दोनतीनशे रुपयांची 'नाइट' म्हणजे किस झाडकी पत्ती! (आजसुद्धा व्यावसायिक रंगभूमीवर काही रथी महारथी टिकून आहेत ते चित्रपटात हवी तशी डाळ शिजली नाही म्हणूनच!). व्यावसायिक रंगभूमीची अशी परवड. गरीब बिचारी प्रायोगिक रंगभूमी वादळात सापडलेल्या सुक्या पानासारखी! अनेक नाटककारांनी 'छबिलदास'ची वाट कायमची सोडून दिली!

प्रायोगिक रंगभूमीची दशा दशा झाली!

उद्या काय होणार आहे कोण जाणे! नव्या पिढीतल्या मंडळींना व्यावसायिक नाटकांची, चित्रपटसृष्टीची, दूरचित्रवाणीची ओढ आहे. पैशाचं, समृद्धीचं आकर्षण आहे. शिवाजी मंदिराजवळच्या कट्ट्यावर रोज तासनतास गप्पा मारत बसणाऱ्यांना चार पावलावरची 'छबिलदास रंगभूमी' खुणावत नाही! चार माणसं गोळा करून, नव्या दमाच्या नाटककाराचं स्क्रिप्ट घेऊन नवनवे प्रयोग करण्याची जिद्द उद्या कुणी दाखवील असं खात्रीपूर्वक सांगता येत नाही. प्रायोगिक रंगभूमीला प्रेक्षकवर्ग आहे, जाणते समीक्षक आहेत, संहिता आहेत, हिंदी-इंग्रजी रंगभूमीवर गाजणाऱ्या नाटकांचे अनुवाद उपलब्ध आहेत. थोडक्यात, पाणी उदंड आहे; तेही जवळपास आहे. पण घोडा तहानलेला नाही, त्याला तुम्ही आम्ही काय करणार?

दरम्यान, शिवाजी मंदिर व अन्य नाट्यगृहांत 'हिट् आणि हॉट' नाटकांचे डझनावारी प्रयोग चालू आहेत! ही लाट आज संपेल, उद्या संपेल म्हणून वाट पाहणारे व्यावसायिक रंगभूमीवरले अनेक निर्माते पुरते हताश झालेले आहेत... असो. तो एक वेगळाच विषय आहे!

० ० ०

अनुक्रमणिका

रंगभूमीमध्ये इतिहास घडवणारी नाट्यसंस्था

रंगायन

वि. भा. देशपांडे

'रंगायन' ही नाट्यसंस्था केवळ प्रायोगिक रंगभूमीमध्ये नव्हे, तर एकूणच रंगभूमीच्या इतिहासात लक्षवेधी संस्था म्हणून मान्य आहे. आपल्या नाट्यकार्याच्या बळावर ज्या संस्थांनी आपले नाव दीर्घ काळ टिकविले अशांपैकी रंगायन एक आहे.

कोणत्याही संस्थास्थापनेच्या वेळी त्या त्या काळातील तरुण रक्ताची, नव्या सळसळत्या विचारांची ताजी मने एकत्रित येतात, तसेच याही ठिकाणी झाले. पण ती मंडळी एकत्रित आली आणि लगेच संस्था स्थापित झाली असे घडले नाही. ह्या मंडळींचा रंगायनपूर्व काळ महत्त्वाचा होता. या मंडळींचा या काळात– म्हणजे रंगायन निर्माण होईपर्यंत– विविध नाट्यसंस्थांशी संबंध आला. पहिला संबंध आला तो भारतीय विद्या भवन कला केंद्र या संस्थेने महाविद्यालयीन एकांकिका स्पर्धा आयोजित केल्या त्या निमित्ताने. अशा प्रकारच्या स्पर्धा मुंबईतच नव्हे तर महाराष्ट्रात प्रथम घडत असल्याने त्या काळात (१९५०–५१ च्या सुमारास) मुंबईत महाविद्यालयीन स्तरांवर जे विद्यार्थी नाट्यकलाकार, नाट्यप्रेमी होते, शिवाय एकांकिका लिहिणारे होते, त्यांतले अनेकजण या स्पर्धेत उतरले. त्यांमध्ये दामू केंकरे, बबन प्रभू, नंदकुमार रावते, वसंत माने, आनंद पै, माधव वाटवे, अरविंद देशपांडे, विजया जयवंत (मेहता), विजय तेंडुलकर, सुलभा देशपांडे, सुधा करमरकर, रत्नाकर मतकरी, कमलाकर सारंग अशी अनेक मंडळी होती. विजय तेंडुलकरांच्या एकांकिकालेखनाला आरंभ झाला तो याच वेळी !

ही कलाकार मंडळी स्पर्धेनिमित्ताने एकत्रित येत गेली आणि त्यातून संस्था स्थापन करण्याची कल्पना पुढे आली. १९५६ साली ललित कला केंद्र ही संस्था निघाली. अध्यक्ष होते भालचंद्र पेंढारकर. तिथे मतभेद झाले. याच वेळी मुंबई मराठी साहित्य संघ, इंडियन नॅशनल थिएटर (आय्. एन्. टी), भारतीय नाट्य संघाचे 'इंडियन अॅकॅडेमी ऑफ ड्रॅमॅटिक आर्ट्स' (आय्. ए. डी. ओ.), अशा निरनिराळ्या संस्थांमध्ये आपापल्या परीने नाट्यकार्य चालू होते. विजयाबाईंना आय्. ए. डी. ओ. चे रजिस्ट्रार म्हणून नेमले होते. पण तिथे नाट्यविषयक शिक्षण अपेक्षेप्रमाणे मिळेना, प्रत्यक्ष काही करताही येईना. या अस्वस्थतेतून 'रंगमंच' नावाची संस्था स्थापन झाली. या संस्थेत तेंडुलकरांचे 'चिमणीचं घर होतं मेणाचं' हे नाटक प्रयोगित झाले. त्या आधी आय्. ए. डी. ओ. मध्ये 'शितू' चा प्रयोग झालेला होता.

'रंगमंच' ची स्थापना झाली, पण त्या नावाची अधिकृत नोंदणी (रजिस्ट्रेशन) मिळेना. म्हणून वेगळ्या नावाचा शोध सुरू झाला. आणि १९६० साली 'रंगायन' या नावाने संस्था नोंदली गेली. संस्थेचे नाव पुढच्या कार्याप्रमाणेच वेगळे, लक्षवेधी ठरले. हे नाव सुचवले पु. शि. रेगे यांनी. त्यांच्याकडून इतक्या काव्यात्म आणि कलात्म नावाची अपेक्षा होतीच. ती पूर्ण झाली. या स्थापनेच्या वेळी विजय तेंडुलकर, विजया मेहता, अरविंद देशपांडे, श्री. पु. भागवत, ग. वा. बेहरे, रास शितूत, वृंदावन दंडवते हे लोक होते. नंतर अरुण काकडे, मनोहर काटदरे येऊन मिळाले. यांशिवाय अशोक सहाणे, सुलभा देशपांडे, ललिता कामेरकर, माधव वाटवे, विजया दाते, नारायण पै, जयवंत नाडकर्णी, विनायक पै अशी आणखी कितीतरी मंडळी होती.

संस्था स्थापन करायची म्हटली की, पैसा आणि जागा हे दोन प्रश्न महत्त्वाचे असतात, तसे इथेही होते. आर्थिक प्रश्न ग. वा. बेहरे यांनी आरंभीच सोडवला. आवश्यक ते पैसे देऊन, तसेच पहिल्या कामासाठी जी स्टेशनरी लागते ती देऊन सर्वांना प्रोत्साहित करण्याचे महत्त्वपूर्ण कार्य बेहरे यांनी

अनुक्रमणिका

केले. नवीन कार्याला प्रोत्साहन हा जसा त्यांचा हेतू होता तसाच त्यांचे त्यावेळचे मित्र विजय तेंडुलकर यांची नाटके या संस्थेने करून त्यांना नावलौकिक मिळवून द्यावा, असाही हेतू असावा! संस्थारंभी बेहरे यांनी केलेली मदत ही खरोखरीच लाख मोलाची वाटावी इतकी मोठी होती. ते ऋण संबंधित सर्वचजण मान्य करतात. पण पुढे या मदतीच्या बळावर किंवा अन्य काही कारणांनी त्यांचा हस्तक्षेप संस्थेच्या कार्यात होऊ लागला, तो त्रासाचा ठरला. म्हणून संस्थेने बेहरेंशी झालेला आर्थिक व्यवहार पूर्ण करून त्यांचा संबंध संपवला, असे रंगायनचे कार्यकर्ते सांगतात. याचाच अर्थ रंगायनच्या पुढच्या घडणीत बेहरे यांचा प्रत्यक्ष संबंध राहिला नाही.

दुसरा प्रश्न होता जागेचा. सुरवातीला इकडे-तिकडे तालमी होत होत्या. पण पुढे सोलीभाईंच्या साह्याने भुलाभाई देसाई हॉलची जागा रंगायनला मिळाली. ही जागा लाभणे ही रंगायनच्या वाटचालीतली महत्त्वाची घटना होती. कारण या जागेत अनेकार्थांने कलामय वातावरण होते. चित्रकार गायतोंडे आणि हुसेन यांचे स्टुडिओ तिथे होते. वैजयंतीमालाचे नृत्याचे वर्ग होते. पंडित रविशंकर यांचा सतारीचा क्लास तिथे होता. गीताबालीचे चित्रपट संदर्भातले कार्यालय होते, मोहन नामक शिल्पकार तिथे आपली शिल्पे घडवीत होता. मुंबईसारख्या शहरात मिळवू म्हटल्याने अशी आदर्श जागा मिळणे अवघड होते. अशा जागेत रंगायनची मंडळी जाऊन उभी राहिली. पुढे तिथे यांनीही तळ ठोकला. ह्या सगळ्या वातावरणाचा परिणाम नकळतपणाने रंगायनच्या कार्यावर झाला असणे शक्य आहे. याचे एक कारण म्हणजे रंगायनने आपल्या कार्यात जे उपक्रम योजले होते त्यामध्ये विविध कलांच्या परिचयाचा भाग होता. त्या उपक्रमासाठी ह्या संबंधित व्यक्तींचा, त्यांच्या सहवासाचा, विचारांचा निश्चितच फायदा झालेला असणार. तो फायदा वारंवार अनेकांच्या बोलण्यात येत असतो.

नाट्यविषयक जाणिवा निर्माण करणे, आपण जे नवे इंग्रजी वाङ्मय वाचू ते भाषांतर-रूपांतराच्या पद्धतीने लोकांसमोर मांडणे, नाट्याविष्कारासाठी वेगवेगळे 'फॉर्म्स' शोधणे आदी गोष्टी रंगायनच्या कार्यकर्त्यांच्या डोळ्यांसमोर होत्या. आपण जे करणार आहोत किंवा ज्यांच्या समोर ते मांडणार आहोत त्यासाठी निश्चित स्वरूपाचा, संख्येचा किमान प्रेक्षक असायला हवा. यासाठी 'हितचिंतक योजना' सुरू झाली. १५ रु. घेऊन त्यांना तीन नाटके किंवा एकांकिकांचे प्रयोग द्यायचे. असे पाचशे हितचिंतक जमा झाले. हीच योजना मुंबईप्रमाणे पुण्यालाही सुरू झाली. तिथेही आरंभी चांगला प्रतिसाद मिळाला. ही योजना करीत असताना संस्थेच्या कार्यकर्त्यांसमोर एक वेगळी दृष्टी होती. ती म्हणजे नाटकाची कला ही प्रयोगक्षम कला आहे, तिच्याशी चित्र, नृत्य, संगीत, शिल्प अशा कलांचा कधी जवळून तर कधी दुरून संबंध येतो, तो संबंध प्रेक्षकांना स्पष्ट करून सांगावा. त्यासाठी भाषणे, चर्चा, प्रत्यक्ष कार्यक्रम यांची योजना झाली. त्यामध्ये मला आठवते ते म्हणजे बाबूराव सडवेलकरांचे स्लाइड-सह व्याख्यान, शिवकुमार शर्मा यांचे संतूरवादन, शोभा गुर्टू, किशोरी आमोणकर, कुमार गंधर्व ह्यांच्या गायनाच्या बैठकी, जपानी पपेट कलाकारांचा शो, निसीम इझिकेल यांची व्याख्याने असे कितीतरी कार्यक्रम काही काळ होत राहिले. यांतले काही कार्यक्रम पुण्यात तरी प्रथमच झालेले होते. अशा कार्यक्रमांमुळे नेमकी कोणाची किती जाण वाढली हे सांगणे जरी कठीण असले, तरी कलादृष्टी निर्माण होण्यास काही प्रमाणात हे असे कार्यक्रम साह्यभूत झाले यात शंकाच नाही. नाटकाचा प्रयोग झाल्यावर प्रेक्षकांशी काही वेळा होणारी चर्चा ही कल्पना नवीन होती. तिचे स्वागत संमिश्र झाले. निदान पुण्यात तरी पुढे ते त्रासाचे होऊ लागले. तरी एक मात्र निश्चित की, रंगायनने आपला स्वतःचा खास हितचिंतक प्रेक्षकवर्ग निर्माण केला होता. असे भाग्य थोड्या संस्थांना लाभले!

रंगायनच्या नाट्यनिर्मितीचा आरंभ एकांकिकांनी झाला. भुलाभाई हॉलमध्ये येण्यापूर्वी कुलाबा महिला मंडळासाठी एकांकिका केलेल्या होत्या. त्या एकांकिका होत्या पु. ल. देशपांडे यांच्या. पण रंगायनने मोठ्या नाटकाची खास निर्मिती केली ती म्हणजे 'ससा आणि कासव' या शं. गो. साठे यांच्या नाटकाने. या नाटकाने रंगायनला प्रतिष्ठा आणि पैसा दोन्हीही मिळवून दिले. अशी प्रतिष्ठा मिळवून देणारी

आणखी काही नाटके म्हणजे 'एक शून्य बाजीराव', 'मी जिंकलो मी हरलो', 'शांतता! कोर्ट चालू आहे', 'बाधा', 'बाकी इतिहास', 'लोभ नसावा ही विनंती' इत्यादी. यांतल्या चिं. त्र्यं. खानोलकर यांच्या 'एक शून्य बाजीराव' नाटकाने प्रायोगिक रंगमंचावर एक नवा प्रायोगिक नाटकाचा मानदंड निर्माण केला. त्यातली बाजीरावची व्यक्तिरेखा माधव वाटवेने केलेली होती. या नाटकातील विषयाचे, व्यक्तिरेखांचे, शब्दसंवादांचे अन्वयार्थ लावणे ह्या अभ्यासकांचा एक छंद होऊन बसला. तरीही त्यातला बराचसा भाग अनाकलनीय असाच राहिला. 'मी जिंकलो, मी हरलो' हे विजय तेंडुलकरांचे नाटक विषय–आशय–मांडणीच्या हिशेबात काहीसे व्यावसायिक नाटकाच्या जवळ जाणारे आणि प्रायोगिकतेची मूस राखून असलेले होते. यामध्ये विजयाबाई, डॉ. श्रीराम लागू, दत्ता भट, राजा बापट, डॉ. वसंतराव देशपांडे असे बिनीचे कलाकार होते. असे सांगतात की, हा प्रयोग पाहून प्रभाकर पणशीकरांनी ह्या प्रयोगातील कलावंतांना व्यवसायात या असे आवाहन केले होते. पण ते झाले नाही. कारण तेव्हा रंगायनमधल्या सर्वांचीच अशी समजूत होती की, अशा प्रकारचा व्यवसाय करायचा नाही. कारण आपण हौशी-प्रायोगिकवाले आहोत. इतक्या वर्षांनंतर आता असे वाटते की, तेव्हा जर पणशीकर म्हणतात त्याप्रमाणे घडते तर हौशी-व्यावसायिक रंगभूमीतले नाते जे पुढे कमी झाले ती प्रक्रिया या नाटकाने आरंभित झाली असती. गम्मत एवढीच वाटते की, तेव्हा नाट्यव्यवसायासंबंधी दूरचे अंतर जाणतेपणाने ठेवणारी मंडळी आज त्याच व्यवसायात प्रतिष्ठित झाली. काळाबरोबर त्यांना जावे लागले! ह्या आणि अशा काही नाटकांच्या बरोबरीने आणखी नव्या नाटकांचे प्रयोग केले गेले. उदाहरणार्थ तेंडुलकरांची दोन नाटके– 'कावळ्यांची शाळा', 'द्वंद्वीपाचा मुकाबला', श्री. ना. पेंडसे यांचे 'यशोदा', व्यंकटेश माडगूळकरांनी रूपांतरित केलेले 'देवाजीने करुणा केली', सुभाष जोशीने रूपांतरित केलेले 'बाई खुळाबाई', शं. गो. साठे यांचे 'मना सज्जना', माधव मनोहरांचे 'आई', बादल सरकारांचे 'अंत नाही' इत्यादी. यांतली बरीचशी नाटके राज्यस्पर्धेसाठी केली गेली. स्पर्धेव्यतिरिक्तही काही नाटके झाली. पण प्रत्येकाचे प्रयोग मर्यादितच ठेवले गेले.

रंगायनच्या मोठ्या नाट्यप्रयोगांचा जितका आणि जेवढा बोलबाला झाला, तितकाच किंबहुना त्याहीपेक्षा काहीसा अधिक गवगवा झाला तो त्यांनी केलेल्या एकांकिकांच्या प्रयोगांचा. त्यांची नावे वाचल्यानंतर त्वरित त्यातले काही प्रयोग आपल्या डोळ्यासमोर उभे राहू शकतील. उदा., महेश एलकुंचवारांची 'होळी', वृंदावन दंडवतेच्या दीर्घ एकांकिका, 'खुर्च्या (रूपांतरित)', 'बूट पॉलिश', 'पुढारी', 'पाच दिवस' (रूपांतरित), विजय तेंडुलकरांच्या काही एकांकिका– 'मादी', 'अजगर आणि गंधर्व', 'एकच प्रश्न–मरावे' इ. यांच्या जोडीला 'डॉक थ्रीफ', पु. लं. ची 'नाही आसू नाही माया' किंवा पूर्वी केलेल्यांपैकी 'थीफ पोलीस' अशा आणखी काही होत्या. ह्या एकांकिकांपैकी 'होळी', 'मादी', 'खुर्च्या' इत्यादी एकांकिका निरनिराळ्या कारणांनी लक्षवेधी ठरल्या, बहुचर्चित झाल्या. सर्वांत जी चर्चा अनेक अर्थांनी गाजली ती म्हणजे 'खुर्च्या' या दीर्घ एकांकिकेच्या संदर्भात. मूळ एकांकिका आहे आयोनेस्को या परकीय नाटककाराची. मूळ नाव आहे 'चेअर्स'. ऐंशी-नव्वदीच्या घरात असलेल्या पती-पत्नीच्या जीवनातील एकाकीपण, भकासपण हे लेखनाचे सूत्र. दोनच पात्रे एकांकिकेत आहेत. ती कामे केली होती विजयाबाई आणि माधव वाटवे यांनी. या एकांकिकेतील नाट्यानुभव प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचवणे हे एक आव्हानच होते. कारण तोपर्यंत प्रेक्षकाची जी मनोभूमिका प्रायोगिक नाटकांच्या संदर्भात तयार व्हायला पाहिजे होती, ती झालेली नव्हती. हा प्रयोग जून १९६३ साली रंगभूमीवर झाला. त्याबद्दल अनेक प्रतिक्रिया व्यक्त झाल्या. त्यांतली एक महत्त्वाची प्रतिक्रिया पाहण्यासारखी आहे. ती आहे प्रसिद्ध नाट्यसमीक्षक के. नारायण काळे यांची. त्यांनी 'खुर्च्या' प्रयोगाच्या निमित्ताने मनोहरच्या दिवाळी अंकासाठी (१९६३) 'रंगायनच्या खुर्च्या' नामक लेख लिहिला. त्यातल्या एका मुद्द्याकडे त्यांनी लक्ष वेधले आहे ते विचार करण्याजोगे आहे. "रंगायन ज्या नवनाटकांचा प्रयोग करते त्यांचे अंतरंग व बहिरंग ही

दोन्हीही मराठी प्रेक्षकाला अपरिचित आणि अप्रिय आहेत. यामुळे त्यांना ती अनाकलनीय वाटणे क्रमप्राप्त आहे. अशा परिस्थितीत ती त्यांच्या गळी उतरावयाची, तर त्यासाठी विशेष तंत्र वापरले तरच त्या तंत्राच्या वेगळेपणामुळे ते हे प्रयोग वेगळ्या अपेक्षेने, वेगळ्या दृष्टीने व वेगळ्या जाणिवेने पाहू व समजू शकतील. आज ज्या पद्धतीने हे नाट्यप्रयोग होतात, त्यात अशा प्रकारचा प्रयत्न परिणामकारक रीतीने होतो, असे वाटत नाही. नाटकाच्या प्रेक्षकांनी त्याच्या प्रयोगाशी समरस न होता, तो तिऱ्हाइताच्या दृष्टीने पाहावा अशी ब्रेख्ट्ची उपपत्ती असली आणि अँटिथीएटरच्या पुरस्कर्त्यांनाही अंशतः ती अभिप्रेत असली, तरी मराठी रंगभूमीच्या प्रेक्षकांना ती सर्वस्वी अपरिचित आणि आणि असंमत आहे. प्रेक्षकाने प्रयोगाचा समरसतेने आस्वाद घ्यावा, अशी मराठी नाटककार, नट, विमर्शक यांची धारणा आहे. या अनेक वर्षांच्या अखंड परंपरेत बदल करावयाचा, तर तो क्रमशः आणि जाणतेपणेच होऊ शकेल. एकाएकी आणि धसमुसळेपणाने तसे काही घडवून आणण्याचा प्रयत्न केला तर प्रेक्षकांच्या मनोवृत्तींचा गोंधळ उडून, परिणामाच्या दृष्टीने अनवस्था प्रसंग निर्माण होईल व तो तसा होतो, असा या प्रयोगांच्या वेळचा अनुभव आहे. "

के. नारायण काळे यांनी प्रयोगकर्ते आणि प्रेक्षक यांच्या संबंधात सांगितलेला मुद्दा केवळ रंगायनाच्या 'खुर्च्या' ह्या नाटकाच्या संदर्भातच नव्हता, तर ज्या कोणाला काही नवे, वेगळे करायचेअसेल त्यांना तो मार्गदर्शनपर इशारा होता आणि आहे. रंगायनच्या अनेक प्रयोगांच्या संदर्भात हा मुद्दा उपस्थित होत असे. एक तर वेगळे विषय, वेगळी मांडणी यामुळे ते होत असेलच. पण मुख्य म्हणजे जे अनुभव मराठी प्रेक्षकाला परके आहेत, आयात केलेले आहेत ते देण्याचा अट्टाहास हा त्यामागे असावा. यामुळे झाले असे की, अनेकदा प्रयोगकर्ते आणि प्रेक्षक यांच्यात अंतर पडत गेले. जे प्रेक्षक परंपरेच्या नाटकापेक्षा नव्या नाटकाचे स्वागत स्वेच्छेने करायला तयार होते, नव्या जाणिवा, संवेदना गृहीत धरून नवा विषय, आशय, आविष्कार मान्य करीत होते ते रंगायनच्या रंगयात्रेत आनंदाने सामील झाले. त्यांनी रंगायनच्या प्रयोगांना प्रोत्साहित केले. आपली प्रतिक्रिया निरनिराळ्या पद्धतीने कळवीत राहिले. पण ज्या प्रेक्षकाला हा जड प्रवास झेपला नाही तो मागेच राहिला. किंवा उलटच्या अर्थाने असेही म्हणता येईल की, त्या दोहोंतले अंतर वाढते राहिले! जर रंगायनमधल्या मंडळींनी परकीय नाटकांपेक्षा भारतीय नाटकांवर अधिक भर देऊन ते प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचवण्याचा यत्न केला असता तर कदाचित ही जवळीक अधिकतेने वाढलीही असती! यातले अंतर किंवा प्रश्न कमी झाले असते!

प्रेक्षकांच्या, प्रयोगांच्या संदर्भात गुंतागुंतीचे प्रश्न निर्माण झाले म्हणून रंगायनच्या कार्याची गुणवत्ता कोठेच कमी झाली नाही. त्यांची कलादृष्टी, त्यांचे कार्यसातत्य, कार्यातील नवेपण-ताजेपण यांचे महत्त्व कधीच कमी झाले नाही. त्यांनी केवळ स्वतःच्या संस्थेपुरताच कलाकारवर्ग, प्रेक्षकवर्ग निर्माण केला नाही, तर. प्रायोगिक रंगभूमीची प्रतिष्ठा जाणतेपणाने वाढविली. अनेक नाटककारांना वेगळ्या वाटा-वळणांनी लिहिते केले. रंगभूमीच्या अनेक शक्यता तपासून पाहिल्या. त्यांच्या नंतर जे प्रायोगिक रंगमंचावर स्वतःचे कलासंचित घेऊन आले त्यांना आपला मार्ग खुला केला. मुख्य म्हणजे रंगभूमीत चोहोबाजूंनी चैतन्य निर्माण केले.

पण हे सारे एका दशकापर्यंतच जेमतेम टिकले. पुढे रंगायन नावाची संस्था निष्क्रिय झाली. फक्त तिचे नाव राहिले. अनेकांच्या मनात रंगायनच्या अस्ताविषयी कुतूहल आहे, हळहळ आहे; अनेकांचे अनेक तर्क आहेत. त्यांतली काही कारणे अशी सांगता येतील की, पहिल्यापासून रंगायनच्या नाट्यनिर्मितीची सूत्रे विजयाबाईंकडे होती. अशी एककेन्द्री असलेली सत्ता ही संस्थेला जशी उपकारक ठरते तशीच ती हानिकारकही ठरते. तसेच इथेही झाले. विजयाबाई परदेशी गेल्या. त्यांच्या अनुपस्थितीमध्ये अरविंद देशपांडे यांनी काही नाटके दिग्दर्शित केली. त्यांतले सर्वात महत्त्वाचे म्हणजे 'शांतता! कोर्ट चालू आहे' हे नाटक. या नाटकाने अनेक दृष्टींनी इतिहास घडवला. संस्थेत दोन दिग्दर्शक समबलाने निर्माण झाल्याने नेहमीच जे व्यक्तिमत्त्वाचे संघर्ष होतात ते काही मंडळींमध्ये झाले. व्यक्तिमत्त्वसंघर्षाबरोबरच आणखी एक मुद्दा

आला तो म्हणजे नाट्यनिर्मितीच्या ध्येयधोरणाचा. नाटकाचे प्रयोग अधिक होत असतील तर त्यावर पैसे मिळवावेत किंवा नाहीत यावर वाद झाला. असे अनेक लहानमोठे वाद पुढे वादंगाच्या रूपात झाले. आणि परिणामी एक दिवस अरविंद, सुलभा देशपांडे, अरुण काकडे आदी महत्त्वाची मंडळी संस्थेतून बाहेर पडली. त्यानंतर विजयाबाईंनी काहीबाही त्या संस्थेत करण्याचा प्रयत्न केला, पण तशी माणसे हाताशी उरली नव्हती. पुढे तोही हट्ट बाईंनी सोडून दिला. रंगायन संपायच्या काळात म्हणजे १९६९–७० च्या सुमारास संस्थेच्या जुन्या नाटकांचा महोत्सव करण्याचे घाटत होते आणि त्याचवेळी संस्थेला आतून तडे जात होते. शेवटी ते सारेच थांबले. रंगायन संपल्याचे जितके त्यातल्या कार्यकर्त्यांना वाईट वाटले तितकेच त्याच्याशी संबंधित असलेल्या व्यक्तींना, किंवा त्यावर प्रेम करणारांनाही वाटले.

रंगभूमीमध्ये नाट्यसंस्था फुटणे, संपणे आणि त्यातून नव्याने संस्था जन्माला येणे यालाही रंगभूमीइतकीच जुनी परंपरा आहे. इतिहास असे सांगतो की, ज्या ज्या वेळी संस्था फुटल्या, संपल्या त्यातून सर्ववेळा नाही, तरी अनेकदा चांगले निर्माण झाले आहे. पी.डी.ओ.तून जब्बार वगैरे मंडळी बाहेर पडली आणि 'थीएटर अकॅडेमी' निर्माण झाली. रंगायनमधून बाहेर पडून अरविंद, सुलभा, काकडे मंडळींनी 'आविष्कार' स्थापन केली. विजयाबाई व्यावसायिक रंगमंचावर आल्या आणि त्यांनी स्वतःच्या कलागुणांनी नाट्यभूमी मोठ्या प्रमाणात व्यापून टाकून दैदीप्यमान यश मिळविले. हे सारे घडले, तरी विजयाबाई, अरविंद देशपांडे, माधव वाटवे, अरुण काकडे, विजय तेंडुलकर यांची नावे सदैव रंगायनशीच जोडली जाणार इतके त्यांचे स्नेहबंध अतूट आहेत. एका कवीने म्हटल्याप्रमाणे 'गाव वाहून गेले, नाव राहून गेले.' रंगायनच्या संदर्भात असेच घडले!

⊙ ⊙ ⊙

अनुक्रमणिका

आविष्कार *

वीणा देव

मागे कोणीसं म्हणालं होतं, की ' महाराष्ट्रातल्या संस्थात्मक जीवनाची वाढ मतभेदातून झालेली आहे '. ' रंगायन '–' आविष्कार ' यांच्या संबंधाकडे पाहिलं, तर खरोखरच त्याचा प्रत्यय येतो. ' आविष्कार ' निर्माण झाली, ह्याचं कारण ' रंगायन 'मधे झालेले तात्त्विक मतभेद.

१९७० साली अरविंद आणि सुलभा देशपांडे ह्यांनी विजय तेंडुलकर, राम शितूत, नारायण पै, श्रीकांत लागू ह्या मित्रांच्या सहकार्याने रंगभूमीच्या संदर्भातल्या निष्ठेतून, श्रद्धेतून आविष्कारची स्थापना केली.

मराठी रंगमंचावर त्या काळामधे नवे वारे वाहत होते. रंगभूमीचा वास्तवाशी असलेला संबंध, अभिनयविषयक नवा दृष्टिकोन ह्या सगळ्याशी आपला परिचय होऊ लागलेला होता. रंगमंचाची नवी तंत्रं ठाऊक झाली होती. त्यांचा काहीसा वापरही होत होता. नाट्यभाषेचीही नवी जाण येऊ लागली होती. ह्या सगळ्याशी देशपांडे दांपत्य, अरुण काकडे आणि त्यांचे सहकारी यांचा संबंध आलेला असल्यामुळे स्वाभाविकच आविष्कारच्या घडणीपासूनच प्रयोगशीलतेकडे त्यांची दृष्टी राहिली. त्यांच्याबरोबर असणारी मंडळी रंगभूमीचा गांभीर्यानं विचार करणारी, रंगभूमीचा अभ्यास करणारी आणि रंगभूमीसाठी निष्ठापूर्वक कष्ट करायला तयार असणारी अशी असल्यामुळे संस्थेच्या विकासाला त्यांची मदत झाली; आणि एकसंघपणे प्रायोगिक रंगमंचविषयक महत्त्वाची कामगिरी ते करू शकले.

' तुघलक ' हे आविष्कारचं पहिलंच नाटक मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात संस्मरणीय ठरलं. मुळात नाटकाच्या निवडीपासूनच देशपांड्यांची नाट्यविषयक वेगळी दृष्टी लक्षात येते. 'वेडा महंमद' म्हणून ज्याची प्रसिद्धी आहे, अशा महंमद तुघलकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा गिरीश कार्नाडांनी नाट्यलेखनाद्वारे अगदी नव्या, वेगळ्या, एका अर्थानं मानसशास्त्रीय पद्धतीनं वेध घ्यायचा केलेला प्रयत्न लक्षवेधी होता. ह्या नाटकाचा आशय आणि त्याची बांधणी दोन्ही अगदी नवी होती. एक सामर्थ्यवान सुलतान, राजनीतिज्ञ, मुत्सद्दी, धोरणी, पराक्रमी असा तुघलक विलक्षण बुद्धिमान होता, विद्वान होता, आणि सर्वांबरोबर मनानं अत्यंत संवेदनाक्षम होता. ह्या कविमनाचा " द्रष्टा राजा " प्रजेला कळला नाही. अगदी त्याच्या जवळच्या माणसांनाही. आणि मग त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचे, त्यानं घेतलेल्या निर्णयांचे व्यवहारी दृष्टीने अर्थ लावले गेले. ह्या सर्वाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न कार्नाडांनी 'तुघलक'मधे केलेला आहे. मराठी रंगमंचावर प्रायोगिक नाटकाशी, आणि एकूणच नाटकातल्या " नव्याशी " सर्व अर्थांनी संबंध असलेल्या तेंडुलकरांनी त्याचा मराठीत अनुवाद केला आणि अरविंद देशपांड्यांनी त्याचा प्रयोग दिग्दर्शित केला. हा विषय निवडणं हेही एक आव्हान होतं. देशपांड्यांच्या अचूक निवडीचा प्रत्यय आला. दामू केंकऱ्यांनी त्या प्रयोगासाठी जी नेपथ्यरचना केली, तीही अगदी नवीन. अनेक उंचीच्या केलेल्या पायऱ्यांनी रंगमंच व्यापलेला. त्यामुळे स्थल, काल ह्यांना मिती देण्याचा प्रयत्न केलेला. शिवाय पंजासारखा आकार स्टेजवर तयार केलेला. त्यामुळे तुघलकची पंजात सापडलेली परिस्थिती दाखवणारं नेपथ्य. ह्या नेपथ्यामुळे तुघलकचं भव्यपण पहिल्याच क्षणी नजरेत भरलं. ह्या प्रतीकात्मक नेपथ्याचा वापर अत्यंत अर्थपूर्ण ठरला. ह्या नेपथ्यकाराच्या निवडीबरोबरच ' अरुण सरनाईक ' ह्या व्यावसायिक रंगमंचावर काम करणाऱ्या नटाची तुघलकच्या प्रमुख भूमिकेसाठी देशपांड्यांनी जी निवड केली, तीही नेमकी ठरली. सरनाईकांमधील अभिनयकौशल्याचा अचूक वापर देशपांड्यांनी ह्या नाटकात करून घेतला. नाटकामधली कॉंपोझिशन्स, नाटकातील आशयाचा दिग्दर्शकानं लावलेला आणि प्रयोगातून उभा केलेला अन्वयार्थ ह्यांच्या जोडीला देशपांड्यांच्या आणखी एका योजनेचा उल्लेख केला पाहिजे. बंगालच्या रंगभूमीवर उत्कृष्ट प्रकाशयोजनेसाठी प्रसिद्ध असलेल्या तापस सेन ह्यांची प्रकाशयोजनाकार म्हणून केलेली निवड ! ह्या प्रतिभाशाली माणसाच्या प्रकाशयोज-

* हा लेख लिहिताना वेगवेगळ्या वर्तमानपत्रांतील कात्रणे, अरविंद देशपांडे, अरुण काकडे, वि. भा. देशपांडे ह्यांच्याशी झालेल्या चर्चांचा खूप उपयोग झाला आहे.

अनुक्रमणिका

नेची तुघलकच्या प्रयोगसौंदर्याला चांगलीच मदत झाली. शिवाय प्रयोगशीलतेसाठी प्रसिद्ध असणाऱ्या आणखी एका व्यक्तीची मदत देशपांड्यांनी योजनापूर्वक घेतली. जितेन्द्र अभिषेकींची. त्यांच्या पार्श्वसंगीतामुळे प्रयोगाच्या कलात्मकतेत मोठीच भर पडली.

दिग्दर्शक म्हणून देशपांड्यांनी ह्या सर्वांच्या केलेल्या योजनेमुळे आणि सर्व ताकद पणाला लावून सादर केलेल्या प्रयोगामुळे " अर्थपूर्ण, सूचक दिग्दर्शन असलेला अप्रतिम, अतुलनीय प्रयोग " अशी जाणकारांनी मुक्त कंठाने त्याची स्तुती केली आणि आविष्कारच्या ह्या पहिल्या दमदार पावलामुळे मराठी रंगमंचावर आविष्कारचं नाव गौरवानं घेतलं जाऊ लागलं.

ह्या पहिल्याच नाटकाची श्रेयनामावली पाहिल्यानंतर एक गोष्ट अशी लक्षात येते, की आपपरभावाचा विचार न करता जे, आणि जिथून आपण चांगलं अेकत्र करू शकतो, ते करून समर्थ नाट्यानुभव प्रेक्षकांना देण्याचा प्रयत्न करायचा, हे आविष्कारचं धोरण असावं. कारण पुढच्या काळातही हे त्यांचं धोरण स्पष्ट दिसतं.

१९७२ साली बादल सरकार ह्या बंगाली लेखकानं लिहिलेल्या 'सारी रात्र' ह्या बंगाली नाटकाचा पु. ल. देशपांड्यांनी केलेला अनुवाद आविष्कारनं सादर केला. केवळ तीन पात्रांच्या साहाय्यानं मांडलेला हा नाट्यानुभव हाही एक प्रयोग होता. एका वादळी रात्री एक जोडपं आश्रयासाठी एका जुनाट वाड्यात शिरतं आणि तिथे भेटलेल्या माणसामध्ये– 'रंजन' मध्ये–त्या पत्नीला आपल्या मनातला पूर्णपुरुष सापडल्यासारखं वाटतं. माणसाच्या मनात पूर्णत्वाचा चालू असलेला शोध, आणि त्या निमित्तानं होत असलेल्या क्रिया–प्रतिक्रियांचा शोध ह्यांचं दर्शन ह्या नाटकाच्या निमित्तानं मराठी रंगमंचावर सादर झालं. आधुनिक नाटकात माणसाच्या अंतर्मनाचा घेतला जाणारा वेध सुलभा देशपांड्यांनी दिग्दर्शित केलेल्या ह्या नाटकाच्या निमित्तानं पुन्हा एकदा प्रेक्षकांसमोर आला. परप्रांतातल्या एका उत्तम नाटकाचं हे भाषांतर आणि त्याचा मराठी रंगमंचावर प्रयोग हाही जाणीवपूर्वकच केलेला असावा. कारण त्या निमित्तानं प्रगत अशा बंगाली रंगभूमीचाही परिचय मराठी नाट्यरसिकांना झाला.

नवनवे प्रयोग करीत रहाण्याची दुर्दम्य इच्छा असलेल्या ह्या संस्थेला त्या काळात मोठ्या सुसज्ज रंगमंचावर प्रयोग सादर करणं आर्थिक दृष्टीनं परवडणं शक्यच नव्हतं. त्यामुळे अशी एखादी जागा शोधणं प्राप्त होतं, की जिथे ही प्रयोगशील मंडळी त्यांना अभिप्रेत असणारे सर्व प्रयोग कमीत कमी गरजांमध्ये करू शकतील आणि तो प्रयोग पाहणारी मंडळी कोणतंही आर्थिक दडपण मनावर न येता ते पाहू शकतील. खरं तर ही धडपड रंगायनपासूनच सुरू होती. ह्यासाठी आविष्कारनं पुन: जागेची शोधाशोध चालू केली. जागा पुरेशी हवी, तिथे कमीत कमी काही गोष्टी उपलब्ध करता यायला हव्यात आणि शिवाय लोकांना ती फार दूरही वाटता कामा नये, अशा अनेक गोष्टी लक्षात ठेवाव्या लागणार होत्या आणि अशा वेळी अरविंद देशपांडे, सुलभा देशपांडे, माधव साखरदांडे, विजय तेंडुलकर आणि अरुण काकडे ह्यांनी दादरच्या 'छबिलदास हायस्कूल'चा हॉल मिळवला. प्रत्येक संध्याकाळी तिथे प्रयोग करण्याची परवानगी मिळाली. ह्या हॉलचं रंगमंचात रूपांतर केलं. प्रयोगासाठी अत्यावश्यक असणारी सामग्री गोळा केली. आविष्कारला एका अर्थानं ही एक फार मोठी पर्वणी होती. इथे येणारा प्रेक्षकही नव्या प्रयोगशील नाटकाशी स्वत:ची सांगड बांधू शकणार होता सुरुवातीला छबिलदास रंगमंच फक्त 'आविष्कार' साठीच उपलब्ध होता. नंतर मात्र 'आविष्कार पुरस्कृत' अशा सर्वच नाटकांसाठी तो अगदी नाममात्र पैशांमध्ये उपलब्ध होऊ लागला आणि प्रायोगिक नाटक करणाऱ्यांची खरोखरच फार मोठी सोय झाली. व्यावसायिक रंगमंचावर जे करणं आर्थिक दृष्टीनं अशक्य, ते केवळ तीस रुपये भाड्यामध्ये आणि प्रयोग–प्रकाशयोजनेसाठी किरकोळ पैसे देऊन ह्या संस्था सादर करू लागल्या. १९७४ ते ८४ पर्यंत हजारांच्यावर प्रायोगिक नाटकांचे प्रयोग वेगवेगळ्या संस्थांनी तिथे सादर केले. करमणुकीसाठी, कमाईसाठी कोणतीही तडजोड न करता सादर होणाऱ्या नाटकांना हे एक हक्काचं स्थान मिळालं. मुंबई, पुणे, सोलापूर, नगर अशा अनेक ठिकाणच्या प्रायोगिक

रंगमंचावरील लोकांनी तिथे आपली नाटकं केली. मुंबईतल्या अनेक संस्थांनी परस्परांच्या सहकार्यानं ही "छबिलदास रंगभूमी" नावारूपाला आणली. तिथल्या हौशी संस्थेतही मंडळी ह्या चळवळीच्या निमित्तानं एकत्र आली. नाटकासाठी, नाटकातून काहीतरी नवीन शोधण्याची धडपड, नाट्यनिष्ठा सर्वांच्यात समान असल्यानं त्यांच्यात एक आपलेपणाची भावना निर्माण झाली. अनेक प्रकारचे प्रयोग त्यात सादर करता आले. ह्या प्रयोगामुळे एक चांगला प्रेक्षकवर्गही तयार झाला. त्यांचीही नाट्यरसिकता कसदार होती. त्यामुळे छबिलदासमध्ये अनेक प्रकारच्या गैरसोयी (उदा. तिथे ध्वनिक्षेपक नाही, दर्शनी पडदा नाही, खुर्च्या कमी आहेत, पंखे पुरेसे नाहीत) सोसूनही तिथे ह्या नवनव्या प्रयोगांच्या ओढीनं प्रेक्षक येत राहिले.

छबिलदासामुळे 'इंटिमेट थीएटर' (समीप रंगमंच) ह्याचाही उपयोग मराठी रंगमंचाच्या संदर्भात रुळला असं म्हणायला हवं. समीप रंगमंचाची सर्व वैशिष्ट्ये– निकटता, रंगमंचाची भाषा अधिक सूक्ष्मपणे पोचण्याची ताकद, नवनाट्यातली प्रतीकात्मकता, नेपथ्यातला सुटसुटीतपणा इ. अनेक गोष्टी मराठी रंगमंचाच्या परिचयाच्या झाल्या. त्या प्रायोगिक रंगमंचावर स्थिरावल्या. छबिलदासमुळे मराठी नाट्यसृष्टीवर समीप रंगमंच चांगलाच रुळला, स्थिरावला. 'आविष्कार', थीएटर युनिट', 'बहुरूपी', 'अनिकेत', 'इप्टा', 'रूपवेध', 'गॉसिप ग्रूप', 'अभिव्यक्ती', 'उन्मेष', 'थीएटर अॅकॅडमी'-सारख्या अनेक संस्थांची प्रायोगिक नाटके प्रेक्षकांनी त्या रंगमंचावर पाहिली. 'छबिलदास' मुळे हौशी प्रायोगिक रंगभूमीला जणू संजीवनी मिळाली.

प्रेक्षकांबरोबर या प्रायोगिक, हौशी रंगभूमीवरच्या कलाकारांनी परस्परांची नाटके बघून, त्यांवर केलेल्या चर्चांमधून, रंगभूमीसंबंधीची, देशी–परदेशी नाटकासंबंधीची ह्या कलाकारांची, दिग्दर्शकांची, तंत्रज्ञांची जाणीव अधिक विकसित होत गेली.

केवळ महाराष्ट्रातल्याच नव्हे, तर अन्य प्रांतातल्या लोकांनीही तिथे आपले प्रयोग सादर केले. ते प्रयोग आविष्कारने आयोजित केले. शिवाय ह्या रंगमंचावर 'और तोता बोला,' 'पोस्टर,' 'आधी रात के बाद', 'रक्तबीज,' ह्यांसारखी काही हिंदी नाटकं सादर करून आविष्कारनं मराठी नाट्यरसिकांना हिंदी रंगभूमीचा काहीसा परिचय करून दिला.

आविष्कारनं 'श्रीरंग प्रेमरंग,' 'प्रतिमा' ही दोन चिं. त्र्यं. खानोलकरांची नाटकं, फ्रेदेरीको गार्सीया लॉर्काच्या एका नाटकाचं (येर्मा) आरती हवालदारांनी केलेलं भाषांतर 'चांगुणा', टेनेसी विल्यम्सच्या 'रोज टॅटू'चं व्यंकटेश माडगूळकरांनी केलेलं भाषांतर 'गौराई', बादल सरकारच्या 'अबू हसन'चं अरुण काकड्यांनी केलेलं रूपांतर, शंकर शेष ह्यांचं 'रक्तबीज', त्याचंच 'पोस्टर', 'आधी रात के बाद' देवाशिश मुझुमदारांचं अरविंद देशपांड्यांनी भाषांतरित केलेलं नाटक 'ताम्रपट'; यूरिपिडिसचं मीडिया, मन्नू भंडारींच्या नाटकाचे 'महाभोजन तेराव्याचे' हे भाषांतर अशी अनेक नाटकं सादर केली. त्या सर्वांमधेच विषयाचे, सादरीकरणाचे नवनवे प्रयोग होते. खानोलकरांच्या 'प्रतिमा' मधे त्यांच्या शैलीतल्या काव्यात्मतेचा सुंदर प्रत्यय होता. नाट्यलेखनाच्या दृष्टीनंही खानोलकरांची लयबद्ध, काव्याला जवळ जाणारी भाषा रंगमंचावर अलगद उलगडत दाखवायचा प्रयत्न सुलभा देशपांड्यांनी दिग्दर्शक म्हणून केला. पण त्या प्रयोगाचा फारसा बोलबाला झाला नाही.

प्रतीकात्मक नेपथ्य वापरून जयदेव हट्टंगडी या नव्या पिढीच्या दिग्दर्शकानं अपत्यहीन चांगुणेची कहाणी फार तयारीनं सादर केली. लेव्हल्सचा खुबीदारपणे केलेला वापर, प्रयोगाची सफाई, रोहिणी हट्टंगडीचा अप्रतिम अभिनय ह्या सर्वांमुळे महाराष्ट्र राज्य नाट्यस्पर्धेमधे 'चांगुणा'ला पहिला क्रमांक मिळाला.

'पाहिजे जातीचे' ह्या आविष्कारच्या नाटकामधे तेंडुलकरांनी एका अगदी वेगळ्या विषयाला स्पर्श केला. ग्रामीण महाविद्यालयात प्राध्यापकाची नोकरी करणाऱ्या एका युवकाला सोसावा लागणारा काच, त्या महाविद्यालयाचे व्यवस्थापन, त्यातील जातिव्यवस्थेचे ताण ह्याचं उपहासगर्भ चित्रण ह्या नाटकात केलेलं आहे. महाराष्ट्रातील ग्रामीण विभागातल्या महाविद्यालयांत अनेकदा आढळणारं हे चित्र मोठं मार्मिक होतं. अरविंद देशपांड्यांनी तीस-चाळीस कलाकारांकडून हा प्रयोग अतिशय सफाईनं

बसवला होता. त्याच्या आविष्कारात नावीन्य होतं, आणि सोपेपणाही होता. त्यामुळे त्या नाटकालाही रसिकांनी उत्तम दाद दिली.

'मीडिआ' हे आविष्कारनं सादर केलेले आणखी एक महत्त्वपूर्ण नाटक. यूरिपिडिसच्या मूळ ग्रीक नाटकाचं सदानंद रेगे ह्यांनी हे भाषांतर केलेलं आहे. अस्सल सूडनाटयाचा हा प्रयोग ग्रीक रंगभूमीतंत्राचा आभास निर्माण करून दिग्दर्शक जयदेव हट्टंगडी ह्यांनी दिग्दर्शित केला होता. त्यासाठी पायऱ्यांचं (लेव्हलसचं) प्रतीकात्मक नेपथ्य, वृंद (कोरस), वेषभूषा ह्या सर्वांची योजना केलेली होती. छबिलदाससारख्या लहानशा रंगमंचावर हे नाटक सादर झालं असूनही नेपथ्यात त्यांनी जे अनेक स्तर आणि स्थलविशेष सूचित केले होते, त्यांचा त्यांनी भरपूर उपयोग करून घेतला. रोहिणी हट्टंगडीनं 'नवऱ्यावरील सूडानं पेटलेली मीडिआ' अत्यंत ताकदीनं उभी केली. तिच्या भूमिकेनं नाटकाला जबरदस्त उठाव आला. मात्र ह्या नाटकातलं वृंदगान फारसं प्रभावी न ठरल्यानं ह्या नाटकाच्या परिणामात काहीसा उणेपणा आला. एरवी ह्या प्रयोगाचं, ग्रीक नाटकाच्या आविष्कारनं घडवलेल्या ह्या नाटकाचं, महत्त्व आणखी वाढलं असतं. मुळात ग्रीक शोकनाटय सादर करणं, हीच मोठया ताकदीच्या कलाकारांनाच शक्य असणारी गोष्ट आहे. त्यामुळे हा प्रयोग आविष्कारनं केला आणि लक्षवेधी ठरला, ह्याची नोंद घ्यायला हवी.

'गौराई', 'महाभोजन तेराव्याचे' हे महाराष्ट्र राज्य नाटय स्पर्धेत सादर झालेले प्रयोग रसिकांची दाद घेऊन गेले. मन्नू भंडारींच्या 'महाभोजन तेराव्याचे' मध्ये समूहनाटयाचे साहाय्य घेऊन प्रचलित राजकारणावर भेदक प्रकाश टाकला गेला होता. त्याचा महाराष्ट्राच्या संदर्भात अर्थपूर्ण वाटावा, असा उपयोग शिवदास घोडके ह्या दिग्दर्शकाने करून घेतला.

'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' ह्या सुरवातीला रंगायनतर्फे सादर झालेल्या, अत्यंत गाजलेल्या नाटकाचे प्रयोग आविष्कारनं आपल्यातर्फे केले. ह्या सर्व नाटकांखेरीज आविष्कारनं आणखीही काही नाटकं सादर केली. त्या सर्वांमधेच नावीन्याचा वेध होता. नाटयानुभव समृद्ध करण्याची धडपड होती आणि त्यांनी सादर केलेल्या नाटकांचे स्तरही विविध होते. वृंदावन दंडवत्यांनी लिहिलेल्या नाटकांचे प्रयोग आविष्कारनं केले. रूढ पद्धतीनं लिहिलेल्या नाटकांपेक्षा दंडवत्यांची नाटकं वेगळी होती. त्यात नाटयातील शब्दापेक्षा एका अर्थानं दृश्याला महत्त्व होतं. म्हणजे नाटयमाध्यम हे अनेक कलांच्या सहकार्यानं कसं उभं होतं, ह्याचा प्रत्यय दंडवत्यांच्या लिखाणातूनच येत होता. ही अगदी नव्या दृष्टिकोनातून लिहिलेली नाटकं, तितक्याचं ताकदीनं आविष्कारनं छबिलदासच्या रंगमंचावर सादर केली. छबिलदासमध्ये सादर होणाऱ्या नाटकांचं वेगळं स्वरूप, दंडवत्यांच्या नाटकांवरून स्पष्ट होतं. 'कुलवृत्तांत', 'दुष्टचक्र', 'मायाळू' ह्या तिन्ही नाटकांचा उल्लेख 'वेगळ्या वळणानं जाणारी नाटकं' म्हणून केला गेला. दिलीप कोल्हटकरांनी दिग्दर्शित केलेल्या ह्या नाटकांचे प्रयोग आविष्कारनं सादर केले.

ह्या प्रायोगिक नाटकांच्या बरोबरच आविष्कारनं सादर केलेले इतर काही कार्यक्रम पाहिले, तर आविष्कारच्या एकूणच निवडीची वैशिष्टयं आपल्याला दिसतील. सुहासिनी मुळगावकरांनी सादर केलेला 'बाई एके बाई' हा संगीतप्रधान कार्यक्रम, यशवंत देवांनी भावगीतांच्या निर्मितीच्या, गायनाच्या संदर्भात घेतलेला एक अगदी नवा शोध घेणारा 'असे गीत जन्मा येते' हा कार्यक्रम खूपच वैशिष्टयपूर्ण ठरला. कारण मुळात भावगीत हा गायनप्रकारच आपल्याकडे नवीन होता. त्यामुळे त्याच्या प्रवृत्तीचा, सौंदर्याचा घेतलेला हा शोध अनोखा ठरला. विजय तेंडुलकरांनी सादर केलेला 'चेहेरे' हा माणसांच्या छायाचित्रांतून वेगवेगळ्या वृत्तिप्रवृत्तींचा घेतलेला शोधच. ह्या कार्यक्रमांच्या स्वरूपातून आविष्कारच्या विविधांगी, चोखंदळ दृष्टीचा परिचय व्हावा.

हीच दृष्टी आविष्कारच्या कलाकारांसाठी त्यांनी योजलेल्या विविध नाटयशिक्षणविषयक उपक्रमांमध्ये दिसेल. नाटयशिक्षणासाठी भरवलेली विविध शिबिरे, स्वरोच्चारशास्त्राचे (व्हॉइस कल्चर) वर्ग, नाटयवाचने, नाटयचर्चा, उत्स्फूर्त नाटयाविष्कार ह्यांतून कलाकारांचं शिक्षण चालू होतं. रोहिणी व जयदेव हट्टंगडी हे दोघे गेली काही वर्षं अतिशय

गांभीर्याने, आणि प्रामाणिकपणे शिबिरांचं संयोजन करतात. त्या शिबिरांमध्ये अभिनयशिक्षण आणि रंगभूमीविषयक तांत्रिक ज्ञानाबरोबरच भारतीय आणि पाश्चात्त्य नाटकांच्या परंपरांचाही परिचय करून दिला जातो.

आविष्कारच्या ह्या नाट्यशिक्षणामध्ये अनेक प्रयोगक्षम कलांचा समावेश होता. डॉ. अशोक रानडे ह्यांनी भाषा आणि स्वरोच्चारांचं (व्हॉइस कल्चरचं) शिक्षण देणारी शिबिरं घेतली. त्याचा कलाकारांना फार मोठा उपयोग झाला, कारण नाटकाचा प्रयोग सादर करण्यासाठी ह्या शिक्षणाची नितांत आवश्यकता असते. पण दिसतं असं, की त्याची गरज प्रायोगिक नाटके करणाऱ्या संस्थानांही फारशी जाणवत नाही. मात्र आविष्कारनं ही गरज ओळखली.

परंतु आविष्कारचं आणखी एक अत्यंत महत्त्वाचं अंग म्हणजे त्यांनी बालरंगभूमीच्या संदर्भात अतिशय जाणीवपूर्वक केलेले प्रयत्न. मुलांच्या करमणुकीसाठी केवळ मनोरंजनात्मक, वेळ घालवण्यापुरती नाटकं करण्यापेक्षा त्यांना नाटकासाठीही काही योजनापूर्वक, अभ्यास करावा लागतो, ह्याची जाणीव देणं, हे सुलभा देशपांड्यांना महत्त्वाचं वाटलं. आणि त्यांनी 'चंद्रशाला' नावाची बालकलाकारांसाठी असलेली शाखा १९७९ मध्ये सुरू केली. वेगवेगळ्या शाळांमधली मुलं निवडून त्यांना वेगवेगळ्या कलाप्रकारांचं शिक्षण देण्याचं त्यांनी ठरवलं. 'चंद्रशाला' सुरू होण्यापूर्वीही 'राजा राणीला घाम हवा', 'बाबा हरवले आहेत', 'बॉबी', 'आला अडाण्याचा गाडा', 'पंडित पंडित तुझी अक्कल शेंडीत' ही नाटकं सुलभाताईंनी मुलांसाठी दिग्दर्शित केली होतीच, आणि आपल्या आसपास घडत असणारं नाट्य सहजपणे नाट्यप्रयोगांतून उलगडून दाखवण्याचा यशस्वी प्रयत्न केला होताच. मराठी रंगमंचावर ज्या वास्तववादाचा लोकांना परिचय होत होता, ज्या रंगमंचतंत्रांची ओळख होऊ लागली होती, छबिलदास रंगमंचावर ज्या साधेपणानं, तरीही कलापूर्णतेनं नाटकं सादर केली जात होती, त्यांच्या तंत्राचाही परिचय मुलांना ह्या नाटकांमुळे झाला.

आणि 'चंद्रशाला' सुरू झाल्यावर तर नामवंत नृत्यरचनाकार गुरु पार्वतीकुमार, नत्यदिग्दर्शक रमेश पुरव ह्या दोघांनी चंद्रशालेत काही मुलांची निवड करून त्यांना नृत्यशिक्षण द्यायला सुरुवात केली. वेगवेगळ्या शाळांतल्या जवळजवळ शंभर मुला-मुलींना हे नृत्याचं शिक्षण घेता आलं. त्या शिक्षणाचा फार छान उपयोग चंद्रशालेच्या अविस्मरणीय नृत्यनाटकांना झाला. त्यातलं एक 'अपना हाथ जगन्नाथ' आणि दुसरं नृत्यनाट्य 'पंचतंत्र' ह्या नाटकांच्या प्रयोगात कीर्तन, चित्रकथी, नाटक, पपेट नृत्य ह्या सर्वांचा उपयोग केलेला होता. 'अपना हाथ जगन्नाथ' ह्या नावातच स्वावलंबनाचं शिक्षण देणारी ही कथा असणार ह्याचं सूचन आहे. मुलांना कलेच्या माध्यमातून ही उपदेशाची गोळी कशी पोटात गेली, हे कळतच नसे. ह्या नाटकात वेगवेगळ्या वयांच्या मुलांनी नृत्य–नाट्याच्या माध्यमातून, सुंदर विरचनांच्या आधारे एक सुरेख नाट्यानुभव उभा केला. एका अर्थानं हे प्रायोगिक बालनाट्यच होतं. ह्या नाटकानंतर 'खो गये बाबा' हे एक हिंदी नाटकही सुलभाताईंनी मुलांकडून बसवून घेतलं. आविष्कारनं हिंदी नाटकं केलीच होती. मुलांनाही त्या वाटेनं नेऊन त्यांचा आत्मविश्वास वाढवण्याचं काम ह्या नाटकानं आपोआपच झालं. महाराष्ट्रात बालनाट्याच्या क्षेत्रात हा प्रयोग विरळाच म्हणावा लागेल.

१९८२ मध्ये चंद्रशालेनं 'दुर्गा झाली गौरी' हे नृत्यनाट्य सादर करून खरोखरच आपली प्रयोगशीलता अत्यंत कलात्मकतेनं पुन्हा एकदा रसिकांसमोर आणली. ७५ कलाकारांनी सादर केलेल्या ह्या अप्रतिम कलाकृतीचं अक्षरशः अमाप कौतुक झालं. लाडावलेल्या, उद्दाम राजकन्येचं, म्हणजे 'दुर्गेचं' संकटातून मुक्त होऊन सौम्य, श्रमाचं महत्त्व मानणाऱ्या 'गौरीत' कसं रूपांतर होतं, त्याची ही माधव साखरदांड्यांनी लिहिलेली गोष्ट. मुलांवर श्रम, एकी ह्या तत्त्वांचे संस्कार करणारी! साध्या सोप्या काव्यपंक्तींमधून हे नाटक उलगडत जातं. सुलभा देशपांडे, गुरू पार्वतीकुमार, रमेश पुरव आणि त्यांच्या सहकाऱ्यांनी योजिलेल्या अत्यंत नयनरम्य, कलात्मक अशा विरचना, त्यांनी वापरलेल्या वेगवेगळ्या नृत्यपद्धती आणि दृश्यं ह्यांनी हा नाट्यानुभव उभा केला. अतिशय आल्हाददायक वेशभूषा, प्रदीप मुळे, रघुवीर कुल यांचं उत्कृष्ट नेपथ्य, चंदर

होनावर यांची प्रकाशयोजना, शांकनील यांच्या नेमका परिणाम करणाऱ्या स्वररचना, ह्या ७५ मुलांनी लालित्यपूर्ण पदन्यास, वेगवेगळ्या लय-तालांची दाखवलेली समज आणि ह्या सगळ्यांबरोबर वेगवेगळ्या वयोगटांतल्या मुलांनी अभिनयाची दाखवलेली उत्तम जाणीव, ह्यांमुळे खरोखरच एक अत्यंत कलात्मक प्रयोग पाहिल्याचा आनंद हे नाटक देते. नृत्य, काव्य, सूचकता हे सर्व त्या मुलांच्या अंगात जणू भिनलेलेच होते. मुलांसाठी सादर होणाऱ्या नाटकांमध्ये दिसलेली ही समज, प्रयोगशीलता अतिशय दुर्मिळ होती. नृत्यनाट्याचे हे आव्हान चंद्रशालेने ज्या कसबाने स्वीकारले, त्याला रसिक प्रेक्षकांनी, टीकाकारांनीही अपूर्व दाद दिली. ' दुर्गा झाली गौरी ' हा बालनाट्याच्या क्षेत्रातला ' मैलाचा दगड ' आहे. कारण ह्या नाटकाच्या रूपानं बालरंगभूमीवर ' बॅले ' आला, आणि तोही सर्व ताकदीनिशी. त्यामुळेच हे नाटच बालनाट्य असले, तरी सर्व मोठ्या माणसांनी ह्या नाटकाला मनःपूर्वक दाद दिली. स्वप्नभूमीचा एक हरवलेला प्रत्यय त्यांना ह्या नाटकानं दिला. गुणात्मक दृष्टीनं कोणतीही कमतरता नसलेल्या ह्या प्रयोगानं वॉल्ट डिस्नेच्या कलापूर्ण बालचित्रपटांची आठवण करून दिली.

' चंद्रशाले 'नं आणखी एका अत्यंत दुर्मिळ कलाक्षेत्राचा मुलांना परिचय करून दिला. तो म्हणजे ' पुतळी नाट्य ' (पपेटरी). ही कला खरं तर आता अस्तंगत होत चाललेली, पण चंद्रशालेनं ती जगवायचं ठरवलं. आणि ह्या क्षेत्रातले नामवंत तज्ञ श्री. मधू मास्टर ह्यांच्याकडून ह्या कलेचं शिक्षण मुलांना द्यायचं ठरवलं. पपेट्सचे घाट, त्यांतली कलाकुसर, त्याचे ' ग्लोव्ह पपेट्स ' आणि ' रॉड पपेट्स ' असे दोन्ही प्रकार असं सगळंच मधू मास्टरांनी सुरुवातीला दहा मुलांना शिकवलं. त्यांचे कपडे कसे शिवायचे ह्याचंही शिक्षण दिलं. ' लोभी राजा आणि शहाणे माकड ' ह्या बाहुली नाट्याचे प्रयोगही ' चंद्रशाले 'नं सादर केले. लंडनच्या थीएटर ग्रूपशी सहकार्य करून एक आठवड्याचा एक वर्कशॉप आयोजित केला. त्यात चंद्रशालेतल्या साठ आणि ब्रिटिश ग्रूपच्या चौदा मुलांनी संगीत, नृत्य, नाटक, पुतळी नाट्य ह्यांचं, आणि मुखवटे बनवण्याचं शिक्षण घेतलं.

मुलांची अभिरुची संपन्न व्हावी, ह्यासाठी त्यांना उत्तमोत्तम देशी-विदेशी बालचित्रपट दाखवण्याचीही एक योजना चंद्रशालेनं तयार केली. त्यांच्या घराजवळच्या थीएटर्समध्ये त्यांना ते चित्रपट पाहता यावेत, अशीही योजना झाली. ही योजनाही प्रभा काकडे ह्यांनी खूपच जबाबदारीनं सांभाळली.

शिवाय कीर्तन, चित्रकथी, कथाकथन ह्यांसाठीही शिबिरं घेतली गेली. अखेरीला ह्या सर्व प्रयोगांतून साकारं होणाऱ्या कला आहेत, तेव्हा त्यामागे असणाऱ्या तत्त्वांचा अभ्यास मुलांनीही करणं महत्त्वाचं आहे, हे यामागचं तत्त्व असावं. मात्र एरवीच्या शाळा-कॉलेजांतल्या अभ्यासासारखा हा अभ्यास जाचक असू नये. तेवढं लक्ष दिलं गेलं होतं. त्यामुळे ह्या सर्व शिक्षणवर्गांमधून शेकडो मुलं शिकून तयार झाली.

एकूणच चंद्रशालेतून, आविष्कारमधून जी जी मुलं, मोठी माणसं शिकून तयार झाली, त्यांनी मुंबई शहरातल्या अनेक ठिकाणी आपापल्या संस्थांमधून आपले अभिनय, रंगतंत्र ह्या सगळ्यांचा उपयोग इतर मुलांना शिकवण्यासाठी करून घेतला. अरविंद देशपांडे, सुलभा देशपांडे ह्यांच्यासारख्या मातब्बर दिग्दर्शकांपाठोपाठ जयदेव हट्टंगडी, वृंदावन दंडवते, विहंग नायक, दिलीप कोल्हटकर, भगत, आशा दंडवते ही दिग्दर्शकांची पुढची पिढी तयार झाली. नाना पाटेकर, रोहिणी हट्टंगडी, सतीश पुळेकर ह्यांच्यासारखे नावाजलेले नटही ह्याच चळवळीतून पुढे आले, किंबहुना आजच्या व्यावसायिक रंगमंचातील कलाकारांच्या नावांकडे पाहिलं तर, विजय कदम, विजय चव्हाण, विजय पटवर्धन, पुरुषोत्तम बेर्डे, रघुवीर कुल, निवेदिता जोशी अशी व्यावसायिक रंगमंचावरची जवळजवळ सर्व तरुण पिढी ही आविष्कारनं दिलेली आहे, हे ध्यानात येईल. प्रायोगिक नाट्यसंस्थांच्या संदर्भात हेही यश दुर्मिळ असंच मानावं लागेल. बुजुर्ग कलाकारांची नावं तर अवघ्या महाराष्ट्राला परिचित आहेत.

१९८४ मध्ये पाश्चिमात्य नाट्य आणि संगीत ह्यांचा ' प्रायमरी कम्यूनिटी थीएटर 'नं आविष्कारसाठी केलेला दोन महिन्यांचा वर्कशॉप ही आविष्कारची एक ' अचिव्हमेंट ' मानावी लागेल. सांस्कृतिक देवाणघेवाण असं ह्या शिबिराचं स्वरूप होतं.

एकूणच आविष्कारच्या कामाचा हा सर्व पसारा पाहिला, तर संयोजकांनी विलक्षण गांभीर्यानं, कल्पकतेनं हा सारा पसारा निर्माण केला आहे, हे ध्यानात येतं. देशपांडे दांपत्याच्या बरोबरीनं ह्या सर्व चळवळीत अक्षरशः सर्वस्व ओतून काम करणारा एक माणूस म्हणज अरुण काकडे. छबिलदासमध्येच आविष्कारचं ऑफिस आहे, तिथे बसून अत्यंत शिस्तबद्धतेने आविष्कारच्या सर्व कार्यक्रमांच्या योजना काकडे पार पाडत असतात, प्रायोगिक रंगमंचाच्या मागे अभावात्मक परिस्थितीत हे काम इतकी वर्षं अव्याहतपणे करणं ही गोष्ट किती अवघड आहे, हे त्या स्वरूपाचं काम करणाऱ्या व्यक्तींना ठाऊक असेल. ह्यामुळे वेळेला सेटचं सामान वाहण्यापासून, अनुपस्थित नटाचं काम करेपर्यंत सर्व कामं अरुण काकडे करतात. हा आविष्कारचा भक्कम आधार आहे.

कोणत्याही कमाईची अपेक्षा न करता केवळ रंगभूमीसाठी निष्ठापूर्वक काम करणाऱ्या नाट्यप्रेमींची एक पिढीच गेल्या पंचवीस वर्षांत निर्माण झाली. नाट्य ही त्यांची जीवनातली पहिली निष्ठा. त्यासाठी सर्व काही सहन करण्याची त्यांची तयारी असते. 'आविष्कार' ही अशा मंडळींची एक प्रातिनिधिक संस्था. ह्या संस्थेनं गेली जवळजवळ पंधरा वर्षं रंगमंचावर नवनवे प्रयोग केले आहेत. त्यांतले काही यशस्वी झाले, काही अयशस्वी. पण त्यांनी आपल्या माध्यमातून नवनव्या आविष्कारपद्धती शोधून नव्या जाणिवा मांडायचा प्रयत्न केला, हे रंगभूमीच्या इतिहाच्या संदर्भात महत्त्वाचंच काम मानावं लागेल. कित्येक वर्षं प्रायोगिक रंगभूमी आपली नाटकं कमी खर्चात, पण मुक्तपणे करण्यासाठी जागेच्या शोधात होती. आविष्कारानं ती अडचण सोडवली. आणि प्रायोगिक रंगभूमीच्या पाईकांना नवं बळ आलं, वेगवेगळ्या ठिकाणी काम करणाऱ्या नाट्यभक्तांना एकत्र येऊन काही नवेनवे प्रयोग करता आले. 'छबिलदास रंगभूमी' हे नाट्यचळवळीचं नव्हे तर सांस्कृतिक चळवळीचं केन्द्र झालं.

मराठी रंगभूमीच्या संदर्भात ह्या रंगमंचावर झालेले हे प्रयोग फारच महत्त्वाचे मानावे लागतील. कारण ह्या रंगमंचावर अनेक संस्थांनी आपापले प्रयोग केले. नाट्यलेखनाचे आणि सादरीकरणातले प्रयोग केले, त्यामुळे नव्या नाट्यतंत्राचा, नवीन नाटककारांचा परिचय रंगभूमीला झाला. मराठी नाटककारांना, कलाकारांना, प्रेक्षकांना रंगभूमीच्या अनेक दिशा कळल्या. त्यांचा परोपरींनी किती उपयोग होऊ शकतो, ह्याचीही जाणीव झाली. ह्यामुळे मराठी रंगभूमीच्या कक्षा रुंदावल्या. हे प्रयोग एकट्या "आविष्कार"नं केलेले नसले, तरी आविष्कारनं उपलब्ध करून दिलेल्या रंगमंचावर झाले. महाराष्ट्रातल्या प्रायोगिक संस्थांना 'छबिलदास' मध्ये प्रयोग करणं गौरवाचं वाटू लागलं. मराठीतला प्रायोगिक रंगमंच 'आविष्कार' मुळे बहराला आला, हे आवर्जून म्हटलं पाहिजे.

अलीकडे मात्र एकूणच महाराष्ट्रातली प्रायोगिक नाटकांची चळवळ थंडावलेली दिसते. ह्याला एक कारण असू शकतं की, प्रायोगिक रंगमंचावर नवेनवे प्रयोग करणारे डॉ. लागू, अमोल पालेकर, अरविंद–सुलभा देशपांडे ही मुंबईची मंडळी चित्रपट माध्यमाकडे वळली. पण त्याहीपेक्षा अधिक मंडळींशी संबंधित आणि व्यापक असं कारण ह्याला असावं. ह्या चळवळीशी सर्वार्थानं संबंध असलेल्या अरविंद देशपांड्यांनी ह्यासंबंधी असं म्हटलंय, की "नव्या जाणिवांनी भरलेली आशयसंपन्न नाटकं इथे होत नाहीत." ह्याचं कारण सांगताना ते म्हणतात की, "आजची तरुण पिढी ह्या बाबतीत उदासीन आहे. एकांकिकांमध्येच सारं सर्वस्व मानणारी तरुण मंडळी एखाद्या आशयगर्भ नाटकाकडे वळत नाहीत."

एकूणच तरुण पिढीतल्या नाट्यचळवळीशी संबंधित तरुण वर्गाचं लक्ष नाटकापेक्षा इतर काही गोष्टींकडे वळलं; नाट्यनिष्ठेपेक्षा, त्यांना मिरवणं महत्त्वाचं वाटायला लागलं. संस्था, व्यक्ती सगळेच आत्मकेंद्रित बनायला लागले, असंही त्यांनी म्हटलं आहे. शिवाय "कवायतींमध्ये प्रायोगिक रंगभूमी अडकली", त्यामुळे प्रायोगिक रंगभूमीलाच आज एक ढिसाळपणा आला आहे. अनेक संस्था प्रायोगिक नाटकं करीत असल्या, तरी त्यात सातत्य नाही. त्यामुळे आज छबिलदासमध्ये "आविष्कार", "चंद्रशाला" ह्यांच्या नाटकांच्या तालमी आणि त्यांचे प्रयोग हेच प्राधान्यानं होताना दिसतात. प्रायोगिक संस्था मिळून सर्वांनी एकत्र

येऊन अडचणी सोडवल्यात, हिरिरीनं काही केलंय असं होत नाही. त्यामुळे ह्या रंगमंचाच्या नव्या मिती आज आपल्याला दिसत नाहीत.

पण छबिलदास चळवळीकडे असं नकारात्मक दृष्टीनं पाहून चालणार नाही. मराठी नाटकाला ह्या चळवळीनं नवी दृष्टी दिली. जागतिक, भारतीय रंगभूमीवरील नवनव्या प्रवाहांचा परिचय करून दिला. " नाटक " ह्या दृश्य प्रकाराची सर्व सामर्थ्ये कसकशी वापरता येतील, ह्याचा तिथं अनेकांनी शोध घेतला, तो कधी यशस्वी झाला असेल, तर कधी अयशस्वी. पण ती धडपड ही नाटयाची निरनिराळी सामर्थ्ये शोधणारी होती, हे मान्य करावे लागते. त्यामुळे प्रयोगांची संख्या, त्यांचे यशापयश ह्यांपेक्षा ह्या संस्थेने ज्या निष्ठेने आणि सातत्याने प्रयोग केले, त्याला महत्त्व आहे.

पण आजच्या व्यावसायिक रंगमंचावरही जे जे उत्तम दिग्दर्शक नट दिसतात, त्यांतले बरेच प्रायोगिक, हौशी नाटकांच्या मार्गानं आलेले आहेत. त्यांनी व्यावसायिक रंगभूमी समृद्ध केली आहे. सुविहित, मेहनतपूर्वक केलेले दर्जेदार, अभिरुचिसंपन्न, वेगळी धाटणी, मांडणी, आशय असलेले प्रयोग ते आज व्यावसायिक रंगमंचावर करीत आहेत. त्यामुळे ह्या सर्वांपेक्षा मोठी झेप असलेले, उंच दर्जा असलेले प्रयोग प्रायोगिक रंगभूमीवर व्हायला हवेत, ते मात्र होताना दिसत नाहीत. त्यामुळे आमच्या तरुण नाटककार, दिग्दर्शक आणि नटांनी अंतर्मुख होऊन " हे असं का होत असावं ?" ह्याचा विचार करायला हवा. त्यांची प्रतिभाच सीमित आहे का ? की त्यांची निष्ठा दुहेरी झाली आहे ? त्यांना काही नवं सापडतंच नाही का ? की ते शोधायचा सोस कमी झाला आहे ? असे अनेक प्रश्न यातून निर्माण होतात. छबिलदास रंगमंचातर्फे आविष्कारनं जे रंगमंचाला दिलं, त्यातून हे सर्व प्रश्न निर्माण होतात.

कदाचित आविष्कारची पुढची पिढी ह्या प्रश्नांचा शोध घेईल. जबर नाटयनिष्ठा असणाऱ्यांना बरोबर घेण्याची " आविष्कार "ची इच्छा आहे, तेव्हा कदाचित ह्या कोंडीतून काही वाट त्यांना सापडेलही !

⊙ ⊙ ⊙

थीएटर अकॅडमी आणि मराठी रंगभूमी

हेमा लेले

थीएटर अकॅडमी या पुण्यामधील नाटचसंस्थेला यंदा एक तप पूर्ण झाले. २७ मार्च १९७३ साली सुरू करण्यात आलेल्या या संस्थेची 'जन्मकहाणी' आणि त्यास निमित्त ठरलेले 'घाशीराम कोतवाल' हे नाटक– दोन्ही गोष्टींना भरपूर प्रसिद्धी मिळाली. या नाटकापासून प्रसिद्धीचे आणि वेगळेपणाचे अस्तर आपोआप या संस्थेला जे जोडले गेले, ते आजतागायत शाबूत आहे. बारा वर्षांच्या वाटचालीत पंचवीसांपेक्षा अधिक नाटके, काही लक्षणीय एकांकिका, काही संगीतिका, काही परभाषिक नाटके, काही काव्यवाचनाचे कार्यक्रम, फिल्म–क्लब, नाटचशिबिरे असे रंगभूमीशी संबंधित अनेक उपक्रम संस्थेच्या गाठीस जोडले गेलेले आहेत. परदेशी जाऊन भारतीय रंगभूमीचे झेंडे अटकेपार रोवण्याचे भाग्यही संस्थेला लाभले आहे. 'फोर्ड फाउंडेशन' सारखी मानाची शिष्यवृत्तीही मिळाली आहे. विशेष महत्त्वाची गोष्ट गोष्ट अशी की, 'कलात्मक यश' आणि 'व्यावसायिक यश' यांची सांगड घालण्यात हेवा करावे असे यश या संस्थेने मिळविले आहे. टीकाकार, समीक्षक, प्रेक्षक सर्वांनी अनेकवेळा पसंतीची पावती थोडया चढया सुरातच दिलेली दिसते. हे सर्व संस्थेच्या वाटचालीबद्दलचे अहवालवजा मुद्दे झाले. अशी भरीव कामगिरी नाटचक्षेत्रात करणाऱ्या इतरही संस्था आहेत. सतत प्रयत्नशील राहण्याचीही त्यांची प्रवृत्ती दिसते. तसेच प्रायोगिक आणि व्यावसायिक रंगमंचावर हरघडी नवीन नाटके येत असतात. प्रेक्षक त्यांना आश्रयही देतात. परंतु 'थीएटर अकॅडमी'चे नाटक म्हटल्यावर मात्र समीक्षकांपासून प्रेक्षकांपर्यंत सारे जास्त सावध होतात, वेगळेपणाचीच अपेक्षा करतात, ही वस्तुस्थिती आहे. याचे कारण काय ? या संस्थेस मिळत गेलेल्या 'ग्लॅमर' ची चमक वजा करूनही ही वस्तुस्थिती कोणीही नाकारू शकणार नाही. म्हणूनच हे श्रेय लाभण्यामागची कारणे तपासणे नक्कीच महत्त्वाचे ठरेल.

'घाशीराम कोतवाल' हा संस्थेच्या पायाचा दगड. मुळात हे नाटक निर्माण केले प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमॅटिक ॲसोसिएशनने ! 'वेडचाचं घर उन्हात', 'राजमुकुट', 'दूरचे दिवे', 'खून पहावा करून', 'तू वेडा कुंभार', 'अशी पाखरे येती' अशा नाटकांच्या रूपाने पी. डी. ए. चे नाटचक्षेत्रात उत्क्रांती करण्याचे जे प्रयत्न चालू होते त्याची अखेर 'घाशीराम' सारख्या क्रांतिकारक नाटकात झाली. थीएटर अकॅडमीच्या गाठी होते हे क्रांतिकारक पण वादग्रस्त नाटक आणि ते सादर करणारा पन्नास/शंभर कार्यकर्त्यांचा दमदार संच. बारा वर्षांपूर्वी संस्था फुटण्याची घटना रोमांचकारी वाटली, तरी इतिहासाच्या दृष्टीने ती एक अनिवार्य घटना होती. तेव्हापासून स्वतःचे अस्तित्व सतत बारा वर्षे रंगभूमीवर रोवून ठेवण्यासाठी संस्थेजवळचे भांडवल म्हणजे उत्तम नाटचदिग्दर्शनाचे ! 'घाशीराम कोतवाल' या नाटकाच्या रूपाने नाटचदिग्दर्शनाची संकल्पनाच बदलली. अशी बदललेली संकल्पना हीच या संस्थेने मराठी रंगभूमीला दिलेली अपूर्व देणगी आहे. नाटचदिग्दर्शनाच्या ठोकळेबाज कल्पनेला पूर्ण काटशह 'घाशीराम'च्या रूपाने मिळाल्यामुळे ते नाटक म्हणजे 'फार मोठा कलात्मक धक्का' होता. दिग्दर्शनामधील अनेक पातळचा, अनेक पदर, अनेक शक्यता शोधण्याचा प्रयत्न या नाटकाच्या रूपाने सुरू झाला व तो प्रयत्न 'पडघम' या अगदी नवीन नाटकापर्यंत सुरू असलेला दिसतो.

'घाशीराम कोतवाल', 'महानिर्वाण', 'महापूर', 'बदकांचे गुपित', 'तीन पैशाचा तमाशा', 'बेगम बर्वे' आणि 'पडघम' हे थीएटर अकॅडमीच्या नाटचप्रवासातील प्रातिनिधिक टप्पे आहेत. त्यांच्या अनुषंगानेच विश्लेषण करणे संयुक्तिक ठरेल.

नाटचसंहिता आणि त्या संहितेमधील प्रत्येक शब्दाचे रंगभूमीवरील दृश्यस्वरूप या दोन टोकांमध्ये पूल बांधणे ही दिग्दर्शनामधील अत्यंत अवघड कामगिरी असते. त्या प्रक्रियेमधील एकही दुवा निखळू न देता शब्द न् शब्द प्रक्षेपित करण्याचे फार मोठे सामर्थ्य जब्बार पटेल आणि सतीश आळे-

कर या दिग्दर्शकांमध्ये दिसते. अनेक वेळा मूळ संहिता वाचल्यावर तिच्या रंगमंचावरील स्वरूपा-बाबत जे काही अंदाज बांधले जातात, ते पूर्ण खोटे ठरल्याचा अनुभवही त्यांच्या नाटकांमध्ये येतो. असे होण्याचे म्हणजेच वेगळेपणाचे एक महत्त्वाचे कारण म्हणजे संहितेतील प्रत्येक वाक्याचा त्या नाटचविषयाशी निगडित असा 'संपूर्ण संदर्भ' प्रेक्षकांच्या डोळयांसमोर दृश्यस्वरूपात उभा करण्याची ताकद त्यांच्या दिग्दर्शनात आहे. हा 'संपूर्ण संदर्भ' उभा करताना इतरही ललित कलांची जोड अपरिहार्य ठरते. त्यामुळेच सूर, ताल, चित्र, रंग, छाया–प्रकाश, ध्वनी या सर्वांचे अर्थपूर्ण रसायन त्यांच्या दिग्दर्शनात दिसते. त्याचे प्रत्यंतर प्रथम 'घाशीराम' मध्ये दिसून आले आणि त्यामुळेच दिग्दर्शनाची 'एकेरी संकल्पना' लोकांना समाधान देण्यास अपुरी पडू लागली.

घाशीरामपूर्वीच्या नाटकांमधून दिसणारे दिग्दर्शनाचे तर्कशास्त्र खूपच भिन्न होते. गंधर्व–पठडीमधील नाटके खूपच मागे पडली होती. परंतु त्या नाटकांमधील 'नाटकी' तर्कशास्त्राचे फार दूरवरचे परिणाम रंगभूमीवर झाले होते. गद्य नाटके आणि संगीत नाटके अशा ठोकळेबाज वर्गीकरणाला तेंडुलकरी नाटके किंवा रंगायनचे डोळस प्रयत्नही बगल देऊ शकले नव्हते. नाटककाराची 'संगीत' नाटक लिहिण्याची कुवत असली तर संगीत नाटक लिहिले जात होते. सादर केले जात होते. (उदा., मत्स्यगंधा, ययाती–देवयानी, स्वरसम्राज्ञी इ.) नाटकातील पात्रे का गातात? याचे उत्तर गंधर्व–पठडीकडेच नेणारे होते. ते उत्तर म्हणजे नाटककाराने त्यात 'संगीत' 'घातले' आहे किंवा प्रेक्षकांना पात्रे गाताना आवडतात! मल्लप्रकृतीची बलराम, अर्जुन यांसारखी पात्रे गात असत आणि प्रेक्षक पसंतीची दाद देत देत ते गाणे ऐकत असत. गंधर्व–नाटकांमधील सुमधुरतेचा परिणाम तर होताच पण त्या काळी नाटकांमधे वापरल्या जाणाऱ्या तर्कशास्त्राचाही होता. महाराष्ट्रात 'संगीता'ची नृत्यापेक्षा अधिक मान्यता असल्याने पात्रे गात असत. पण 'नृत्याची' अशी परंपरा असती तर कदाचित पात्रे नाचलीही असती आणि संगीत नाटकाऐवजी नृत्यनाटके फोफावली असती. (दक्षिणेत ही परिस्थिती दिसतेच).

संगीत नाटकाचे नवीन तर्कशास्त्र घाशीराममध्ये तेंडुलकरांनी आणले. दिग्दर्शनाचे तर्कशास्त्रही त्यामुळे पूर्णपणे बदलावेच लागले. नाटचविषयाची अंगभूत लय पकडून घाशीराममध्ये संगीत आले. 'वातावरणाचाच सूर' म्हणून संगीताचा वापर त्यात झाला. 'त्या सुराचा संदर्भ' म्हणून लोकसंगीताचा बाज वापरला गेला आणि पेशवाईतील काळाचे नेपथ्य म्हणून ब्राह्मणांचा समूह आला! हे सर्व वापरताना पूर्वकल्पनेला (अॅसोसिएशनला) सतत छेद गेला. नाटचसंगीताच्या पूर्वकल्पनेसही छेद गेला आणि लोकसंगीताच्या वापराबद्दलच्या पूर्वकल्पनेसही छेद गेला.

संगीत नाटकांबद्दलची मनोभूमिका पूर्णपणे बदलण्याचे श्रेय त्यामुळेच थीएटर अकॅडमीकडे जाते. 'आता थोडे गद्य, तर थोडे संगीत' असे नाटकाचे दोन ठोकळेबाज खण प्रेक्षकांच्या अंगवळणी पडले होते; त्यांना आवडतही होते. तरीही काळाची गती लक्षात घेता अशी संगीत नाटके अवीट असली, तरीही कृत्रिम आणि अस्वाभाविक आहेत, हे अमान्य करता येणार नाही. कधी व्यक्तिचित्रणाचा एक भाग म्हणून तर कधी चक्क नेपथ्य म्हणून संगीत वापरलेले थीएटर अकॅडमीच्या अनेक नाटकांमधून दिसते. अशा प्रकारे संगीत वापरणे हे एक 'धाडस' होते; ते धाडस प्रस्थापित करणे हेच मराठी रंगभूमीस थीएटर अकॅडमीने दिलेले मोठे योगदान आहे. संहितेचा अपरिहार्य संदर्भ म्हणूनच 'तीन पैशाचा तमाशा', 'महानिर्वाण', 'बेगम बर्वे', 'घाशीराम कोतवाल' या नाटकांत संगीत आले आहे.

'घाशीराम' मध्ये पालुपद आहे– 'बावन्नखणी अहो बावन्नखणी' किंवा 'रामा शिवा हरी–गोविंद मुरली' यासारखे. त्यात 'मथुरा अवतरली' असाही उल्लेख आहे. 'शृंगाररस' वर्णन करण्यासाठी आणि त्या वातावरणाचा सूर म्हणूनच हे पालुपद वारंवार येताना दिसते. संगीतामधून नेपथ्य निर्माण करण्याचा हा प्रयत्न अभिनव आहे. पालुपदाच्या चालीवर झुलणाऱ्या ब्राह्मणांना दिलेले वेष संगीतामुळे अधिक अर्थपूर्ण आणि संयुक्तिक ठरतात.

असेच संगीताद्वारे नेपथ्य उभारण्याचा प्रयत्न 'तीन पैशाचा तमाशा' या नाटकातही आहे. गुन्हेगारांचा अड्डा, वेश्यांचा मोहल्ला या गोष्टी केवळ संगीताच्या सुरांची साथ घेऊन प्रस्थापित केलेल्या आहेत. त्या त्या प्रसंगी येणारे संगीत इतके अर्थपूर्ण आहे, की रंगमंचावर प्रत्यक्ष नसलेले सर्व तपशील जिवंत व्हावेत.

संगीताद्वारे आणखी साधलेली गोष्ट म्हणजे 'नाटचमयता'. मुळात असलेली नाटचमयता अधिक जिवंत करणे हे तसे संगीताच्या वापराचे जुने तंत्र. परंतु संगीताचा शब्दांऐवजी उपयोग करण्याचे तंत्र 'घाशीराम' मध्ये वापरलेले आहे. अशा वापराने प्रसंगाच्या सादरीकरणाची पातळी अत्यंत उंचावते. उदा., गणपतीसमोरील कीर्तन आटोपल्यावर नानासाहेबांनी ललितागौरीचा केलेला पाठलाग. या दृश्यात केवळ हमिंग किंवा गुणगुणणे मागे चालू आहे. सूर 'देवे' म्हणावेत तसे आहेत. गणपती, देवे यांच्याशी निगडित अशी गांभीर्याची कल्पना विषयलंपट पाठलागाला जोडण्यामधील प्रचंड नाटचमयता 'शोधणे' हाच या नाटकामधील प्रायोगिक भाग आहे. लोकसंगीताच्या सुरांना नव्या कल्पनांची व दृश्यांची जोड देऊन एक वेगळेच जग उभे करण्याची शक्ती 'घाशीराम'मध्ये पदोपदी जाणवते. 'महानिर्वाण'मध्येही भजन, नामस्मरण, गोंधळ यांच्या पारंपरिक चालींचा वापर आहे. येथे संगीत येते ते, कीर्तनकारानेच स्वतःच्या निर्वाणाचे आख्यान लावले आहे त्यामुळे. पण ते संगीतही नाटकाच्या उपहासगर्भ शैलीला तोडीस तोड साहाय्य करते. विधवा झालेल्या रमेला आदिमायेच्या स्वरूपात बसवून तिच्या हातात ईव्हप्रमाणे सफरचंद देऊन 'आमुची सोय जरा पाहणे' हा निरोप पोहोचविण्यासाठी 'उदे ग रमे उदे' हे वापरलेले अंबेच्या जागराचे गीत किंवा प्रेतयात्रेसाठी वापरलेले कवायतीचे सूर किंवा पूर्वरंग आणि उत्तररंगाप्रमाणे केलेली संगीतरचना ही सर्व उदाहरणे नाटचमयतेचीच साक्ष देतात.

'तीन पैशाचा तमाशा' मधील संगीत येते ते व्यक्तिचित्रणाचाच एक भाग म्हणून. गणगवळण, लावणी, नाटचसंगीत, गजल, ठुमरी, भावगीत, पॉप संगीत असे व्यक्तिगणिक बदलणारे संगीतप्रकार वापरलेले हे एकमेव नाटक असेल. नांदीमधे अक्षरशः नाटकात वापरलेला प्रत्येक संगीतप्रकार अंतर्भूत केलेला आहे; तोही रंजकतेचा मानदंड न विसरता! यातील सूत्रधार प्रसंगानुरूप सोंगे गाण्यातून वठवतात, तर पात्रे आपल्या स्वभावानुसार गातात. भिकारी प्रशिक्षण केंद्राचे संचालक त्यांच्या पन्नाशीस अनुरूप जुने नाटचसंगीत गातात, गुन्हेगारी जगताशी संबंधित राकट पात्रे पॉप संगीतातील जोष व्यक्त करीत तामस-वृत्तीस अनुसरून गातात, कोठीवरची वेश्या गजल गाते, ठुमरी गाते, प्रेमात पडलेली विशीतली नायिका भावगीत गाते! हे सर्व संगीत 'संवादाचीच वाढीव आवृत्ती' (एक्स्टेन्शन) या स्वरूपात येते. एखाद्या प्रसंगात 'विवेचनाचा एक भाग' म्हणून येते, तर कधी 'स्वगत' म्हणून येते.

'बेगम बर्वे' या नाटकामध्ये गंधर्वांच्या नाटकामधील पदे जशीच्या तशी घेतली आहेत. स्त्रीपार्टी नटाच्या आयुष्यातील विदारक वास्तवाचे चित्रण करणे, ही या नाटकाची कथावस्तू आहे. रंगमंचावरील राजवर्खी आणि स्वप्नाळू दुनिया आणि स्त्रीपार्टी भूमिका– त्यासुद्धा दुय्यम भूमिका– करणाऱ्या सामान्य नटाच्या आयुष्याचे 'स्त्रीत्व' आणि 'पुरुषत्व' यांच्या मध्यावर लोंबकळणारे वास्तव यांमधील भयानक दरी अधिकच तीव्र करण्यासाठी 'पदे' वापरली आहेत. स्वप्न आणि वास्तव यांचे प्रतिनिधित्व या नाटकात 'संगीताने' केले आहे.

'पडघम' मध्ये संगीत येते ते समूहाचा आवाज म्हणून. 'पडघम' मध्ये समूहगानाचा प्रयोग सतत केलेला आढळतो.

'तीन पैशाचा तमाशा', 'बेगम बर्वे' आणि 'पडघम' या तीनही नाटकांत नाटचमयतेला खेचून आणण्याचे काम संगीत करते. 'पडघम' मध्ये संगीताचा जरा 'सोस' वाटावा इतके संगीत येऊनही परिणामात उणेपणा येत नाही.

अकॅडमीच्या सर्वच वरील नाटकांमध्ये नाटककाराचा निरोप किंवा संदेश अधिक भेदकपणे व तीव्रतेने प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचविण्याचे काम त्या नाटकांमधील 'तीन पैशाचा तमाशा' मधील 'माणूस जगतो कशावरी' किंवा 'आता पैशात्मके देवे' सारखी गाणी याची उत्तम उदाहरणे आहेत. 'पडघम'

मधील 'आम्ही नवे शिपाई' हे समूहगीतही याच प्रकारातील आहे.

थीएटर अकॅडमीने संगीत नाटकांची ही उभी केलेली दुनिया आश्चर्य वाटावे इतकी विविधतापूर्ण आहे. संगीताचा सूचक वापर झाल्यास नाटकाचा चेहरा-मोहराच बदलून टाकता येतो, याचे प्रत्यंतर सतत येत राहते.

गंधर्वांनंतर संगीताचा पदर पूर्णपणे सोडून गद्य प्रकृतीच्या नाटकामध्ये पूर्णपणे रमलेल्या मराठी रंगभूमीला जुन्या–नव्या संगीताची अर्थपूर्ण जोड देऊन 'आधुनिक संगीत रंगभूमी' निर्माण करण्याचा मान या संस्थेकडेच जातो. घाशीरामपासून सुरू झालेल्या या प्रथेला आज बारा वर्षांनी कालानुरूप आधुनिक तंत्राची जोडही संस्थेने दिली आहे. संगीत नाटकांचा एक वेगळा पायंडा या संस्थेने पाडला नि तो रुजवला; टिकवला. संगीत नाटकांचे आव्हान पेलणारी ही एकमेव प्रायोगिक संस्था म्हणावी लागेल. प्रत्येक नाटकातील संगीताचे वेगळे 'व्यक्तिमत्त्व' ही फार लक्षणीय बाब आहे.

दिग्दर्शनाची संकल्पना बदलून टाकण्याची किमया करणारी आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे संहितेच्या मागणीनुसार दृश्यात्मतेचा घाट बदलण्याचा यशस्वी प्रयत्न. नाटकामधील प्रत्येक दृश्य विषयास अनुरूप अशा घाटात घडविले जाते. प्रत्येक दृश्य परिपूर्ण बनविण्याचा प्रयत्न केला जातो आणि तरीही नाटकासाठी निवडलेल्या सादरीकरणाच्या लकबीचाच (form) तो एक भाग असतो. 'घाशीराम'मध्ये लोककलांची मिळती–जुळती लय सतत आहे. 'महानिर्वाण' हे तर आख्यान आहे. 'तीन पैशाचा तमाशा' हा 'तमाशा' च आहे. 'बेगम बर्वे' गंधर्व–पठडीतील शोकांतिका आहे, तर 'पडघम' ही समूह-संगीतिका आहे. या सर्वसाधारण रूपाशी नाते सांगणारा या नाटकांमधील प्रत्येक प्रवेश मांडणीच्या दृष्टीने परिपूर्ण करण्याचा प्रयत्न दिसतो. प्रवेशाला एक स्वयंपूर्णता व नाट्यमयता आहे.

नानासाहेबांच्या प्रवेशाचे दृश्य, पुण्यपत्तन–नगरीची तोंडओळख असलेले दृश्य, पहाटेच्या ठुमरीच्या वेळचे दृश्य, ब्राह्मणाच्या दिव्याचे दृश्य, ललितागौरी आणि नानाच्या शृंगाराचे दृश्य ही याची 'घाशीराम'मधील उदाहरणे आहेत.

'महानिर्वाण'मधील भेंड्या लावण्याचे दृश्य, स्मशानातील कावळ्याचे दृश्य, नानाच्या प्रवेशाचे दृश्य, प्रेतयात्रेचे दृश्य, रमेला भाऊरावाने बघण्याचे दृश्य इ. ही अशीच आहेत. 'तीन पैशाचा तमाशा'तील अनेक दृश्ये सांगता येतील– कोठीचे दृश्य, भिकाऱ्यांच्या निदर्शनाचे दृश्य, भिकाऱ्यांच्या शाळेचे दृश्य इत्यादी.

या सर्व दृश्यांमध्ये स्वतःची अशी एक परिपूर्ण संगती आहे. मांडणीच्या दृष्टीने आरंभ, मध्य आणि उत्कट असे बिंदू कल्पिले, तर त्या कसोटीस प्रत्येक दृश्य नीट उतरते. प्रत्येक दृश्याला चित्रमय करण्याचे कसब 'घाशीराम'मध्ये उच्च प्रतीचे आहे. एखादे चित्र लयबद्ध हालचाली करते आहे, असा भास 'घाशीराम' बघताना वारंवार होतो. कोरिओग्राफीचा उत्तम नमुना म्हणून 'घाशीराम'चा वारंवार उल्लेख होतो. कोरिआॅग्राफी असली, तरी ते 'संचलन' वाटू नये याची काळजी वारंवार घेतलेली दिसते. सूत्रबद्धता, चित्रमयता, लयबद्धता या दृष्टीने 'घाशीराम'मधील दृश्य न् दृश्य स्वयंपूर्ण आहे.

'महानिर्वाण'मध्ये तर प्रत्येक दृश्याला एक 'प्रतीकात्मता' देण्याचा यशस्वी प्रयत्न आहे. 'तीन पैशाचा तमाशा'तील प्रत्येक दृश्य मुक्तनाट्याच्या अंगाने जाताना दिसते. 'बेगम बर्वे'मध्ये 'नाटकी' ढंग कसोशीने जपला आहे. या सर्वांमुळे प्रत्येक दृश्याला 'तिसरे परिमाण' प्राप्त होते आणि नाटकाची परिणामकारकता विलक्षण वाढते. 'प्रत्येक दृश्यातील उत्कट बिंदूंची बेरीज म्हणजे एकंदर परिणाम'– असे सरळ गणित या संस्थेच्या नाटकांमध्ये वारंवार दिसते.

दृश्याच्या मागणीनुसार नृत्य, संगीत, स्लाइड्स यांचा वापर करून 'तिसरे परिमाण' दृश्याला देण्यात येते आणि त्याच्या 'दृश्यमयतेची कक्षा' (स्पॅन) वाढविण्यात येते. 'तीन पैशाच्या तमाशा'-तील स्लाइड्सचा वापर असाच आहे. अंकुशचे पलायन, वेश्यांचा मोहल्ला या गोष्टी स्लाइड्स-द्वारे आल्यामुळे सर्व संदर्भ अतिशय जिवंत होतो. दृश्यविस्ताराचीच क्लृप्ती म्हणून 'घाशीराम'मध्ये समूहाचा वापर, केलेला दिसतो. प्रेक्षकांमधून येणे-जाणे हेही दृश्यविस्तारासाठीच वापरले आहे. ब्राह्मणी वातावरणाचा 'एकसंध घटक' म्हणून

'घाशीराम'मध्ये समूह येतो. ब्राह्मणी वास्तू, ब्राह्मणी संस्कृती, ब्राह्मणी शृंगार, ब्राह्मणी राजनीती या सर्व गोष्टींचे प्रतिनिधित्व करणारी साडेसत्तावीस ब्राह्मणांची चालती, बोलती, गाती भिंत त्यामुळेच प्रेक्षकाला पेशवाई दुनियेत सहज नेऊन पोहोचविते. हुबेहूब नेपथ्यालाही जे अशक्यप्राय होते, ते हा समूह सहज साधतो.

'महानिर्वाण'मध्ये तर समूहातील प्रत्येकाला वेगळे व्यक्तिमत्त्व आहे. प्रत्येक व्यक्तीच्या लकबी इतक्या सूचक आहेत, की त्यांच्या भोवतीच्या वातावरणाचा अचूक अंदाज प्रेक्षक करू शकतो. चाळीचे एक अदृश्य नेपथ्य हे सारे चाळकरी आपोआप उभे करतात. त्यामुळेच नेपथ्याच्या सीमा ओलांडून दृश्याचे तपशील प्रेक्षकाच्या मनापर्यंत पोहोचतात आणि दृश्यात्मतेची प्रत वाढते. पात्रांच्या वावरातून घटनास्थळ उभे करण्याचे कौशल्य प्रत्येक दृश्यात आहे. पारंपरिक विडंबनाचे सर्व संकेत झुगारलेल्या या नाटकात व्यक्तींचे स्वभावच पार्श्वभूमी म्हणून वापरण्यात नाटककार अतिशय यशस्वी झाला आहे. दृश्यविस्ताराची ही तऱ्हा फारच अंगावर येणारी आहे.

'तीन पैशाच्या तमाशा'त मुक्त लोकनाट्याचा बाज वापरला आहे. ब्रेख्तियन थीएटरमधील काही तत्त्वे आधारास घेऊन खरे तर वापरले आहे, ते तमाशाचेच तंत्र. तमाशात जसे गाणे आणि संवाद यांतच सर्व संदर्भ सामावून टाकलेले असतात, तसेच याही नाटकात दिसते.

अशा प्रकारे दृश्यात्मतेची पठडी बदलणाऱ्या या नाटकांमधील 'अभिनय' हाही वेगळ्या पद्धतीचा आहे. अर्थात दिग्दर्शनाचाच हा एक घटक आहे. जवळजवळ सर्व नाटकांमध्ये प्रातिनिधिक अभिनय आहे, व्यक्तिगत नव्हे. प्रसंगाच्या ओघात येणाऱ्या स्वाभाविक अभिनयापेक्षा अशा अभिनयाची जात निराळी आहे. ज्या व्यक्तिप्रवृत्तींचे चित्रण नाटकात असेल त्यांचा प्रतिनिधी या नात्याने नाटकातील व्यक्तिरेखा अभिनय करताना दिसते. त्या प्रवृत्तीला प्रस्थापित करणारी लकब किंवा नक्कल वापरून अभिनय साकार करण्यात येतो. उदा., नाना फडणवीस हा एक माणूस या नात्याने, केवळ अभिनय करीत नाही तर 'राजकारणी धूर्त लंपट' या सुराला प्रक्षेपित करणारा अभिनय करतो.

'घाशीराम' सुद्धा राजसत्तेने स्वार्थासाठी उभा केलेला 'भस्मासूर' याच दृष्टीने अभिनय करतो. 'महानिर्वाण'मध्ये चाळकरी, भाऊराव, नाना, रमा हे सर्व प्रवृत्तींचे प्रतिनिधी म्हणून अभिनय करतात. 'तीन पैशाच्या तमाशा'तील गुंड राकटपणा, दांडगाई यांचा प्रातिनिधिक स्वराघात घेऊन येतो. 'बेगम बर्वे'मधे जुन्या नाटकातील सर्व लकबी 'अभिनय' (?) म्हणून वापरल्या जातात.

यामुळेच राग, लोभ, द्वेष, गहिवर, उद्वेग, प्रसन्नता या साऱ्या भावनांना एक वेगळाच स्वर मिळतो. तो स्वर स्वाभाविक अभिनयापासून दूर व खोटेपणास जवळचा आहे. अभिनयातील हे 'भावनेपासून दूरत्व' ठेवण्याचे तंत्र संस्थेच्या अनेक नाटकांत आहे. दिग्दर्शनाच्या वेगळ्या संकल्पनेचाच हा परिपाक आहे. यामुळेच 'अभिनय असतो कुठे यांच्या नाटकात ?' असा आरोप अनेक वेळा करण्यात येतो.

अशा अभिनयाचे मूळ कारण म्हणजे अगदी वेगळ्या जातीच्या 'संहिता' हेही आहेच. अकॅडमीच्या प्रयत्नांचा एक मुख्य परिणाम म्हणजे ऐतिहासिक, सामाजिक, कौटुंबिक, पौराणिक असे नाटकांचे बंदिस्त कप्पे पाडत राहण्याचे दुर्दैव बऱ्याच प्रमाणात हटवले गेले. तथाकथित कौटुंबिक किंवा सामाजिक चाकोरीबद्ध नाटकांच्या चौकटीवर माथा टेकत राहण्याच्या दुर्भाग्यापासून मराठी रंगभूमीची सुटका झाली. 'नाट्यमयता' ही नाटकाची एकमेव जात आहे, हेच दर नाटकागणिक ही संस्था दाखवून देते आहे. नाट्यमयतेच्या बाबतीत कुठलीही तडजोड हानिकारक ठरते, नाटकास बेगडी बनवते हेच तत्त्व यातून सिद्ध होते. नाटक सामाजिक असो, ऐतिहासिक असो की कौटुंबिक असो, त्यातील नाट्यमयता जर अबाधितपणे रंगमंचावर सादर करता आली तर वर्गीकरणास तसा काहीही अर्थ उरत नाही, हे फार महत्त्वाचे तत्त्व प्रत्यक्ष सिद्ध करणाऱ्या या संस्थेच्या नाटकांमध्ये कमालीची परिणामकारकता (impact) आहे. त्याच्या बरोबरीनेच फार मोठे मनरंजनाचेही मूल्य सर्व नाटकांना आहे. हा दिग्दर्शनाच्या वेगळ्या संकल्पनेच।

अनुक्रमणिका

एकत्रित परिणाम आहे. नाटयसंहितेचे ‘ उदात्तीकरण ’ योग्य प्रकारे करणे हे संस्थेच्या वाटचालीतील पताका-स्थान मानावयास हवे.

या संस्थेने मराठी रंगभूमीस दिलेली आणखी एक महत्त्वाची देणगी म्हणजे सतीश आळेकर हा खऱ्या अर्थाने विसाव्या शतकातील नाटककार ! नाटकाच्या नावावर खपवल्या जाणाऱ्या स्वस्त क्लृप्त्या, कौटुंबिकतेच्या नावावर होणारी त्याच त्याच विषयांची पुनरुक्ती, विषयाची ठोकळेबाज मांडणी या सर्वांवर दमदारपणे फुली मारण्यास आळेकरांनी सुरुवात केली ती त्यांच्या ‘ एक झुलता पूल ’ या पहिल्या एकांकिकेपासूनच ! विषयाचे वैविध्य, मांडणीमधील नावीन्य आणि प्रयोगक्षमतेची भरपूर शक्यता या गुणांबरोबरच विषयापासून एक दूरत्व राखून केलेले विविध वृत्तींचे पृथक्करण यामुळे त्यांच्या लिखाणास वेगळेच वजन प्राप्त झाले आहे. बुद्धिवादी आणि पुरोगामी विचाराच्या माणसास हास्यास्पद वाटणाऱ्या अनेक गोष्टींचे विडंबन त्यांच्या नाटकांमधून दिसते. लांबलचक संवाद, भावनावश करणारी दृश्ये, माणसांच्या प्रतिक्रियांमधील पोकळपणा हे सर्व धुडकावून लावणारी अगदी वेगळी पण तिरकस शैली आळेकरांनी प्रस्थापित केली आहे. त्यामुळेच ‘मिकी आणि मेमसाहेब’, ‘महानिर्वाण’, ‘महापूर’, ‘बेगम बर्वे’ या त्यांच्या नाटकांमध्ये क्रांतिकारक वेगळेपणा आढळतो. खऱ्या अर्थाने ‘थीएटर अकॅडमी’चे प्रायोगिकत्व सांभाळण्याचे व कलात्मक श्रेयात भर घालण्याचे कर्तृत्व आळेकरांचेच आहे. नाटयसंहिता प्रयोगक्षमच असली पाहिजे, हा अट्टाहास त्यांच्या लिखाणातून स्पष्ट दिसतो. संहिता आणि प्रयोग यांतील उत्तम संयोजन हा त्यामुळेच त्यांच्या लिखाणाचा व दिग्दर्शनाचाही गुण मानावा लागतो. सतीश आळेकर ही या संस्थेची निर्मिती म्हणावी लागते. तशीच जब्बार पटेल या क्रांतदर्शी दिग्दर्शकाला घडविण्यातही या संस्थेचे ऋण कबूल करणे भाग आहे. सतत नव्या वाटा नव्या जोमाने शोधणाऱ्या या दिग्दर्शकाच्या नाटकांचा संदर्भ वर दिग्दर्शनासंबंधीच्या विवेचनात वारंवार आलाच आहे. ‘ नाटच ’ म्हणजे काय ? याची विलक्षण जाणीव असलेला हा दिग्दर्शक काळाच्या पुढे असल्याची साक्ष प्रेक्षकांना वारंवार मिळालेली आहे.

ही संख्या जरी दर्जेदार नट फारसे देऊ शकली नसली, तरी आळेकर आणि पटेल यांच्या दिग्दर्शनाला प्रत्यक्ष रंगमंचावर सादर करणाऱ्या कलाकारांचा ताफा संस्थेजवळ आहे. वैयक्तिक अभिनयाच्या क्षेत्रात अगदीच बोटावर मोजता येतील असे नट संस्थेत आहेत. परंतु कलाकारांच्या गुणी समूहाचे कर्तृत्व नाकारण्यासारखे नाही. दिग्दर्शकाच्या कसोटीस उतरणारा ‘थीएटर अकॅडमी’मधील प्रत्येक सदस्य हा ‘ कलाकार ’ या पातळीस पोहोचत नसला, तरी रंगभूमीचा हौशी कार्यकर्ता नक्कीच आहे.

या संस्थेने ज्यांची ‘ प्रतिभा ’ खऱ्या अर्थाने पुढे आणली असे दोन संगीतकार म्हणजे भास्कर चंदावरकर आणि आनंद मोडक. सध्या एखाद्या नाटयसंस्थेने एखाद्या संगीतकाराला ‘ व्यक्तिमत्त्व ’ देण्याचा चमत्कार फक्त याच संस्थेत दिसेल. ‘ घाशीराम ’ मुळे भास्कर चंदावरकरांना इतर दहा/पंधरा नाटकेही जी प्रसिद्धी आणि मान्यता देऊ शकली नसती ती मिळाली. घाशीरामच्या यशात त्यांचा वाटा फार मोठा आहे. आनंद मोडक या संगीतकाराने ‘ महानिर्वाण ’ चा संगीतकार म्हणून सुरुवात केली, ‘ बदकांचे गुपित ’ ही मढेकरांची तशी अवघड संगीतिका उत्कृष्ट दृश्यरचनेच्या व संगीताच्या साहाय्याने त्यांनीच सादर केली आणि संगीतिकेबद्दलचा एक मानदंड निर्माण केला. ‘ तीन पैशाचा तमाशा ’ आणि नुकतेच रंगभूमीवर आलेले ‘ पडघम ’ हे नाटक त्यांच्या प्रतिभाशक्तीची साक्ष देतात. संगीतामधून दृश्यांचे सूचन (visualization) करण्याची शक्ती दोन्ही संगीतकारांमध्ये आहे. ‘ दृश्यास अनुरूप संगीतरचना ’ हे दोघांचेही मोठे वैशिष्टय आहे. आधुनिक रंगभूमीवर जाणवण्याइतपत संगीतकाराचे अस्तित्व प्रस्थापित करण्याचे श्रेय या संगीतकारांना नक्कीच जाते. ‘ थीएटर अकॅडमी’ने दिग्दर्शनाच्या क्षेत्रात जे क्रांतिकारक पाऊल टाकलेले आहे ते या संगीतकारांच्याच तालावर ! दिग्दर्शनाची उंची वाढवणाऱ्या घटकांत संगीत फारच साहाय्यभूत ठरलेले आहे, हे आता उघड गुपित आहे.

संस्थेच्या आजपर्यंतच्या वाटचालीमधील हे महत्त्वाचे टप्पे आहेत. संस्थेने रंगभूमीस दिलेले योग-

दान दुर्लक्ष करण्यासारखे नाही. त्रुटीही आहेत. टीकाकारांनी त्या वेळोवेळी प्रकटही केलेल्या आहेत.

समूह-नाट्याची 'न नाट्या'जवळ पोहोचविणारी व 'न नट' तयार करणारी चळवळ फोफावून रुजवणारी संस्था म्हणून अनेक वेळा दूषणे दिली गेली आहेत. संस्थेच्या नाटकांना कवायतही म्हटले गेले आहे. 'संगीताचा भडीमार करणारी नाटके' अशाही प्रतिक्रिया संस्थेच्या नाटकांबद्दल व्यक्त झालेल्या आहेत. 'तंत्राच्या आहारी गेलेली बेगडी नाटके' अशी संभावनाही काही नाटकांच्या बाबतीत केली गेली आहे. 'घाशीराम' सारख्या नाटकाला. इतिहासाचे विडंबन करणारे आचरट जातीयवादी नाटक म्हणून धुत्कारणारेही जाणकार आहेत. 'अवघड आणि जड नाटके करण्यात हातखंडा असलेली संस्था' म्हणूनही थीएटर अकॅडमी नावाजली गेली आहे.

काही आक्षेपांमधे तथ्यही आहे. संस्थेची खरचंच बेगडी असलेली नाटके पूर्णपणे आपटलेलीही आहेत. काही वेळा दिग्दर्शनाच्या शैलीची पुनरुक्तीही आढळते. संगीताचा सोस क्वचित जाणवतो. पण मराठी प्रेक्षक जर त्याच त्याच ताई–माई–आक्का–भाऊ पुनः पुनः बघण्यात अजूनही रस घेताना दिसत असेल तर वरील आक्षेपांचा जोष आपोआपच विरघळतो. त्यामुळेच थिएटर अकॅडमीचे नाटक नवीन उत्साहाने बघितले जाते.

संस्थेच्या नाटकांची निर्मिती-मूल्ये आधुनिक आहेत, संहिता वेगळ्या विषयावरची आहे, दिग्दर्शनाची प्रत निराळी आहे, या गोष्टी सामान्य मराठी प्रेक्षकासही सुखावून जातात यात शंकाच नाही. रंगभूमीचा बदललेला चेहरा पाहणे अजून सामान्य प्रेक्षकाच्या अंगवळणी पडलेले नसले तरी तो बदल त्याला आवडू लागला आहे, याची स्पष्ट चिन्हे दिसतात. थीएटर अकॅडमीच्या नाटकात अनेक प्रायोगिक नाटकांत क्वचितच आढळणारी रंजनाची जबरदस्त शक्ती असल्यामुळेच 'सर्व कळत नसले तरी बघावयास आवडते' असा विचार करून येणारा प्रेक्षकवर्गही आहेच. या संस्थेच्या प्रयत्नांमुळे प्रायोगिक रंगभूमीला व्यावसायिक (प्रोफेशनल) सफाईची आणि व्यावसायिक यशाचीही जोड मिळाली आहे, हा फार महत्त्वाचा मुद्दा आहे. 'एक्स्परिमेंटल' प्रायोगिक अथवा धंदेवाईक 'कमर्शिअल' अशा दोन टोकांवर कसरत करणाऱ्या मराठी रंगभूमीस व्यावसायिकतेचा स्पर्श (प्रोफेशनल टच) या संस्थेने दिला आणि कलात्मकतेचा नवा निकषही दिला. या दोन्ही गोष्टींबद्दलचे श्रेय या संस्थेसच जाते, यात मुळीच वाद नसावा !

आधुनिक मराठी रंगभूमीवर विजया मेहतांच्या डोळस प्रयत्नांमुळे 'दिग्दर्शका'चे खरे महत्त्व प्रस्थापित व्हावयास प्रारंभ नक्कीच झाला होता. परंतु पूर्णपणे 'दिग्दर्शकाचे माध्यम' अशी प्रतिष्ठा नाटकास देण्यामध्ये थिएटर अकॅडमीचा वाटा मोठा आहे. संहितेचे 'उदात्तीकरण' करताना मूळ संहितेत दृश्य रचनांच्या सोयीसाठी फेरफार केल्याची उदाहरणे या संस्थेच्या नाटकात दिसतात. संहिता ही केवळ टेकू म्हणून वापरायची आणि तिच्यावर आपल्याच प्रतिभेचे इमले हवे तसे बांधायचे ही गोष्ट प्रतिभावंत दिग्दर्शक करणारच. पण संहितेचे अस्तित्वच मारून टाकणे हे तसे अनिष्टच ! काही वर्षांपूर्वी चांगल्या संहितांना 'चांगल्या' दिग्दर्शकाची वाट बघावी लागे, आता 'चांगल्या' दिग्दर्शकास आव्हान देणाऱ्या संहितांची चणचण आहे. हे बदललेले चित्र दिग्दर्शकाच्या प्रस्थापित सामर्थ्याचेच आहे; आणि त्याला बऱ्याच अंशी ही संस्था कारणीभूत आहे. अर्थात धंदेवाईक नाटकांच्या बाबतीत परिस्थिती वेगळी आहे.

संस्थेच्या इतक्या जमेच्या बाजू असूनही 'मराठी रंगभूमी म्हणजेच थीएटर अकॅडमीची नाटके' असे समीकरण मात्र लोकांच्या मनात–किंबहुना मराठी प्रेक्षकाच्या मनात तयार झालेले नाही. हे समीकरण मानणारे लोक एकंदर मराठी प्रेक्षकाच्या १/४ देखील नसतील, ही वस्तुस्थिती आहे. कथानक, टाळीचे संवाद, बेगडी तत्त्वज्ञान, व्यक्तिगत अभिनयाच्या लकबी यालाच बघण्यासाठी असंख्य प्रेक्षक गर्दी करतात. त्यामुळेच अकॅडमीने तयार केलेला नाटकांचा घाट अजून खोल झिरपलेला नाही, हे मात्र नक्की ! त्यासाठी संस्था प्रयत्नशील आहे आणि त्यामुळेच कलेच्या क्षेत्रातील दबदबा अगदी सामान्य प्रेक्षकापर्यंत पोचविण्यात संस्था यशस्वी होईल, अशी आशा करू या.

○ ○ ○

धि गोवा हिंदू असोसिएशन : एक मुलाखत

सुभाष भेंडे– रामकृष्ण नाईक

'धि गोवा हिंदू अ‍ॅसोसिएशन'च्या कलाविभागाची स्थापना १९५६ साली झाली. १९५५ मध्ये संस्थेने राज्य नाट्यस्पर्धेत 'खडाष्टक'चा प्रयोग केला आणि प्रथम पारितोषिक मिळविले. या यशाने उत्साहित होऊन संस्थेचे कार्यकर्ते कलाविभागातर्फे जुनी, गाजलेली नाटके रंगभूमीवर आणू लागले. 'संशयकल्लोळ', 'शारदा', 'मृच्छकटिक' या संगीत नाटकांचे दर्जेदार प्रयोग संस्थेने सादर केले. 'करीन ती पूर्व' या ऐतिहासिक नाटकाच्या प्रयोगाने पुन्हा एकदा राज्य नाट्यस्पर्धा गाजवली. १९६२ साली संस्थेने वसंत कानेटकरांचे 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' हे अभिजात ऐतिहासिक नाटक रंगमंचावर आणून व्यावसायिक रंगभूमीवर पाऊल टाकले. १९८५ च्या मार्चपर्यंत संस्थेने एकूण ३५ नाटके रंगभूमीवर आणली आणि चार हजारांहून अधिक प्रयोग केले.

कलाविभागाचे प्रमुख श्री. रामकृष्ण नाईक यांच्याशी संस्थेने सादर केलेल्या प्रायोगिक नाटकांविषयी चर्चा केली. त्यातील काही महत्त्वाचा भाग :

■ प्रायोगिक नाटकांची तुम्ही कशी व्याख्या कराल ?

रामकृष्ण नाईक : 'प्रायोगिक' ही संकल्पना लवचीक आहे. प्रायोगिक व व्यावसायिक यांच्यामधली सीमारेषा तशी अस्पष्ट व सूक्ष्म आहे. एखादं नाटक विषयाच्या दृष्टीनं प्रायोगिक असतं. व्यावसायिक रंगभूमीच्या प्रेक्षकांना तो विषय आवडेलच, असं खात्रीपूर्वक सांगता येणार नाही, असा विषय प्रायोगिक नाटक धिटाईनं हाताळतं. अनेक अस्पर्श विषयांना प्रायोगिक रंगभूमी बेदिक्कत सामोरी जाते. कधी सादरीकरणात नावीन्य असतं. निर्मिती साधताना नवनवे प्रयोग आवर्जून केले जातात. एखादी संस्था नव्या दमाच्या, उदयोन्मुख नाटककाराचे प्रथम प्रयोग करण्याचं धाडस दाखवते, तेव्हा ती प्रयोगच करत असते, असं म्हणता येईल.

■ धि गोवा हिंदू असोसिएशनच्या कलाविभागानं कोणती प्रायोगिक नाटकं रंगभूमीवर आणली ?

रा. ना. : विषयाच्या दृष्टीनं जयवंत दळवी ह्यांचं 'संध्याछाया' हे प्रायोगिक नाटक होतं. संस्थेने ते १९७३ च्या डिसेंबरमध्ये रंगभूमीवर आणलं. दळवींच्या 'बॅरिस्टर'चा विषय व्यावसायिक रंगभूमीला पेलण्यासारखा नव्हता. त्या नाटकाचं कथासूत्र सांगा म्हटलं, तर चटकन ते सांगता येईल, असं नाही. ते नाटक १९७७ च्या ऑगस्टमध्ये आम्ही रंगभूमीवर आणलं. गिरीश कार्नाड यांच्या 'हयवदन'चा पहिला प्रयोग आम्ही २० मे १९८३ रोजी केला.

'सादरीकरणाचं नावीन्य' ह्या निकषानुसार आम्ही सादर केलेली चार नाटकं प्रायोगिक म्हणता येतील. २८ ऑगस्ट १९६६ ला 'लेकुरे उदंड जाली'चा प्रयोग झाला. वसंत कानेटकरांच्या या नाटकाचं संगीत जितेंद्र अभिषेकींनी तयार केलं होतं आणि मराठी रंगभूमीवर तरी ते अभूतपूर्व होतं. शिरवाडकरांचं 'नटसम्राट' एका दृष्टीनं प्रायोगिकच. प्रारंभीच

वीसपंचवीस मिनिटं आपल्यासमोर बेलवलकरांचं 'स्वगत' चालतं. एवढं लाबलचक 'स्वगत' मराठी नाटकात प्रथमच. त्याआधी आप्पासाहेबांची अन्य स्वगतं सर्वसामान्य प्रेक्षकांच्या डोक्यावरून जाणारी. द. ग. गोडसेंनी कालिदासाच्या 'अभिज्ञानशाकुंतलम्'ची रंगावृत्ती तयार केली. त्या नाटकाच्या सादरीकरणाचं तंत्र पूर्णतया वेगळं होतं, भरतमुनीच्या नाट्यशास्त्राला प्रमाण मानून या नाटकाचं नेपथ्य, वेषभूषा सज्ज करण्यात आली होती. ते नाटक २७।१०।७९ ला रंगभूमीवर आलं. 'हयवदन' मध्ये विविध लोकसंगीताचा व लोककलांचा अपूर्व संगम आहे. कीर्तन, भारूड, दशावतार, पालखी, तमाशा, कळसूत्री बाहुल्या आदींच्या माध्यमातून पंचतंत्रामधली ही कथा विजया मेहता आणि संगीतकार भास्कर चंदावरकर यांनी रंगभूमीवर साकार केली आहे. विषय आणि सादरीकरण अशा दोन्ही दृष्टींनी हे नाटक प्रायोगिक आहे.

संस्थेनं अनेक उदयोन्मुख नाटककारांचे प्रथम प्रयोग सादर केले. शरच्चंद्र निफाडकरांचं 'युद्धस्य कथा रम्या' (प्रथम प्रयोग ३-१०-१९६०), भालचंद्र मडकईकरांचं 'मरणात खरोखर जग जगते' (प्र. प्र. २७-१०-१९६०), व्यंकटेश वकीलांचं 'आर्य चाणक्य' (प्र. प्र. ३-१२-१९६६), गोपालकृष्ण भोबे ह्यांचं 'धन्य ते गायनी कळा' (प्र. प्र. १५-११-१९६८), नलिनी सुखथनकरांचं पुरुषपात्रविरहित 'पद्मश्री धुंडिराज' (प्र. प्र. २५-१२-७०), जयवंत दळवींचं 'सभ्य गृहस्थहो' (प्र. प्र. २१-१०-१९७३) ही प्रमुख उदाहरणं.

■ ही नाटकं केवळ 'प्रायोगिक' होती ? – व्यावसायिक रंगभूमीचा विचार केलेला नव्हता ?

रा. ना. : 'छबिलदास' मध्ये सादर करण्यात येणाऱ्या नाटकांपेक्षा आमच्या प्रायोगिक नाटकांची जात वेगळी होती. एक डोळा व्यावसायिक रंगभूमीवर ठेवून नाटकं बसवली होती. भिंती, दरवाजे ह्यांच्या जागी नुसत्या लाकडी चौकटी एवढी नेपथ्यात सूचकता नव्हती. सर्वसामान्य प्रेक्षकांना रुचेल, भावेल असं देताना नवे प्रयोग करण्याचा आमचा प्रयत्न होता. कौटुंबिक, पौराणिक व कृतक सामाजिक विषयांना चटावलेल्या प्रेक्षकांच्या गळी नवं काही उतरवायचं, तर एकदम वेगळा मार्ग चोखाळण्यात मतलब नव्हता. संस्थेला रंगभूमीची अखंड सेवा करायची आहे– त्यामुळे आर्थिक बाजू पूर्णतया दुर्लक्षून कसं चालेल ?

■ निर्मितिखर्चाच्या दृष्टीनं तुमची प्रायोगिक नाटकं 'छबिलदासी' नाटकांपेक्षा वेगळी होती ?

रा. ना. : अवश्य. ती नाटकं कमीत कमी खर्चात बसवलेली. आमच्या नाटकांचा निर्मितिखर्च हजारो रुपये ! – कधी तीस, तर कधी पन्नासांहून अधिक हजार ! एका प्रयोगांच्या उत्पन्नातला पन्नास टक्के भाग नटनटयांच्या 'नाइट'साठी; थीएटरचं भाडं वीस टक्के, शिवाय जाहिरात, अन्य खर्च आहेच. निव्वळ प्रायोगिक नाटकातले अभिनेते पाचदहा रुपये 'स्मोक मनी' घेतात. जाहिरात म्हणजे छोटी चौकट. थीएटरचं भाडं नाममात्र.

■ प्रायोगिक गुणवत्ता असलेल्या या तुमच्या व्यावसायिक नाटकांचं यशापयश प्रयोगांच्या दृष्टीनं आणि आर्थिक फायद्याच्या दृष्टीनं सांगाल ?

रा. ना. : सुरवातीला बसवलेली नव्या नाटककारांची नाटकं फारशी चालली नाहीत. 'मरणात खरोखर जग जगते'चे फक्त चार प्रयोग झाले, तर 'युद्धस्य कथा रम्या' दोन प्रयोगांत आटोपलं ! गंमत म्हणजे, चाळीस प्रयोगांपर्यंत कसंबसं चालणारं 'नटसम्राट' एकाएकी

अतोनात लोकप्रिय झालं. संस्थेनं त्या नाटकाचे ७६० प्रयोग केले. आणि त्यांपैकी बहुतेक प्रयोग 'हाऊसफुल्ल' ! 'बॅरिस्टर'चा विषय सर्वस्वी अनोखा. तरी त्याचे २३० प्रयोग झाले. 'संध्याछाया', 'अभिज्ञानशाकुंतलम्' ह्या नाटकांना आर्थिक यश बेताचे लाभले. पण उत्कृष्ट प्रयोग म्हणून आम्ही दोन्ही नाटकांचे प्रयोग चालू ठेवले. 'संध्याछाया' दोनशे प्रयोगांपर्यंत गेले. त्याची हिंदी आवृत्ती आम्ही रंगभूमीवर आणली.

■ पात्रांची निवड करताना तुमचा कोणता दृष्टिकोन असतो ?

रा. ना. : विशिष्ट नटनटयांचा संच कलाविभागाकडे नाही. तेच अभिनेते व त्याच अभिनेत्री तुम्हाला आमच्या नाटकांत दिसणार नाहीत. नाटकातल्या पात्रांनुरूपच आम्ही नटनटया निवडतो. भूमिकेच्या मागणीनुसार निवड करतो. काशीनाथ घाणेकर, श्रीराम लागू, तोरडमल, आशा-लता, मा. दत्ताराम, दिलीप प्रभावळकर, माधव वाटवे, विजया मेहता, रामदास कामत, बाळ कर्वे, शांता जोग, दया डोंगरे अशा अनेक अभिनयपटूंनी आमच्या नाटकांत भूमिका केल्या. काही नटनटया आम्ही प्रथमच रंगभूमीवर आणल्या. 'हयवदन' मधील रेखा कालेकर, उदय म्हैसकर तसे रंगभूमीला नवखे होते.

■ तुम्ही उल्लेखिलेल्या नाटकांनी एकूण मराठी प्रायोगिक नाटयचळवळीस कितपत हातभार लावला ?

रा. ना. : 'लेकुरे उदंड जाली', 'संध्याछाया', 'बॅरिस्टर', 'नटसम्राट', 'हयवदन' यांसारख्या नाटकांनी मराठी रंगभूमी समृद्ध केली. 'नटसम्राट' हे नाटक मी प्रायोगिक गुणधर्म असलेलं व्यावसायिक नाटकच समजतो. या नाटकानं तर रंगभूमीवर इतिहास निर्माण केला. शांता जोग यांच्या अपघाती निधनामुळे आम्ही 'नटसम्राट'चे प्रयोग थांबवले. त्यापूर्वी श्रीराम लागूंनी २०० प्रयोग केले, दत्ता भटांनी ४०० प्रयोगांत नटसम्राट उभा केला, त्यानंतर सतीश दुभाषी व चंद्रकांत गोखले; या चारही नटसम्राटांना कावेरीच्या भूमिकेत शांता जोग यांनी साथ दिली.

■ प्रायोगिक नाटकांना नेमका कोणत्या प्रेक्षकवर्गाकडून प्रतिसाद मिळतो ?

रा. ना. : खरं सांगतो, प्रेक्षकांचं काही गणित मांडता येत नाही. प्रेक्षक कोणतं नाटक डोक्यावर घेतो आणि कोणत्या नाटकाकडे पाठ फिरवतो ह्याचे आडाखे नाटयव्यवसायातील बुजुर्गांनासुद्धा मांडता येत नाहीत ! कानेटकरांचं 'रायगड' जोरात चालू होतं, त्याचवेळी आम्ही 'मत्स्यगंधा' रंगभूमीवर आणलं. ४९ प्रयोगांपर्यंत ते तोटयात चाललं ! बंद करायच्या विचारात होतो आणि पन्नासाव्या प्रयोगापासून प्रेक्षकांनी ते उचललं. इतकं, की त्यानंतर आम्ही त्या नाटकाचे चारशे प्रयोग केले ! 'नटसम्राट'च्या अभूतपूर्व यशानंतर शिरवाडकरांचं 'चंद्र जिथे उगवत नाही' का चाललं नाही ते प्रेक्षकच जाणे ! अमुक एका नाटककारासाठी, नटासाठी वा दिग्दर्शकासाठी प्रेक्षक गर्दी करतात, असं मुळीच नाही. सर्व उत्तम असूनही नाटकं सपशेल कोसळतात. किती उदाहरणं देऊ ? अनेक तरुण, उत्साही मुलं, नव्याचं स्वागत करणारे जाणते लोक, 'छबिलदास' नाटकाकडे आकर्षित होतात, तिथली नवी 'प्रायोगिक' नाटकं आवर्जून पाहतात. आज ती चळवळ थंडावली आहे. त्यामुळे तो प्रेक्षकवर्ग खात्रीनं नाउमेद झाला असेल......

⊙ ⊙ ⊙

अनुक्रमणिका

'प्रायोगिक नाटक' म्हणजे Experimental drama. 'प्रयोग' हा शब्द मराठीत दुहेरी अर्थाने वापरला जातो. 'आज 'एकच प्याला' नाटकाचा प्रयोग फारच रंगला' आणि 'हयवदन' हे एक 'प्रायोगिक' नाटक आहे' या दोन्ही विधानांतील 'प्रयोग' शब्दांचे अर्थ वेगवेगळे आहेत. पहिल्या विधानात तो Performance या अर्थाने आला आहे, तर दुसऱ्यात तो Experiment या अर्थाने. मराठीत Performance ला पूर्वी 'खेळ' हा सुन्दर, सार्थ शब्द वापरीत. तो पुन्हा एकदा निदान टीकासाहित्यात तरी रूढ केला पाहिजे.

'खेळ' म्हटल्याबरोबर त्यातला क्रीडानंद आणि त्यातले "मेक बिलीव्ह" यांचाही चटकन उलगडा होतो. हा 'खेळ' वस्तुतः भातुकलीच्या खेळासारखाच असतो. बालमनाला भातुकलीच्या खेळात जो आनंद मिळतो, त्याचीच परिणती पुढे नाटकाच्या खेळात प्रौढपणी होते. दोन्ही खेळांत, खेळणारे आणि बघणारे, वेगवेगळ्या भूमिकांतून पण 'खेळतच' असतात. हे लक्षात घेतले म्हणजे नाटकाच्या खेळात 'प्रेक्षक' हा देखील किती अविभाज्य घटक आहे तेही लक्षात येते. नाटकाचा प्रेक्षक म्हणजे 'गर्दी' नव्हे. गर्दी मंडईत असते वा स्टेशनवर असते. नाट्यगृहात 'ऑडियन्स' असतो. म्हणजे रसिक प्रेक्षक. संस्कृत शास्त्राप्रमाणे 'सहृदय'. या प्रेक्षकाला एक 'मोटिव्ह' असतो. त्याला एक 'कॅरॅक्टर' असते. एक कुवत असते. कलाकार आणि प्रेक्षक यांचा साद-प्रतिसाद ही या खेळातली महत्त्वाची शर्त आहे. प्रेक्षकांची 'दाद' मिळण्यावरच नाटकाची रंगत अवलंबून आहे. रिकाम्या प्रेक्षागृहात चित्रपट त्याच रंगतीने आकार घेतो. कारण तो यंत्रबद्ध आहे. कोटस् म्हणतो, 'चित्रपटाला spectator असतो, तर नाटकाला audience'. रिकाम्या प्रेक्षागृहात नाटक मुळीच रंगणार नाही. कारण ती एक 'सजीव वस्तू' आहे. गवैयाची मैफील रंगायला जसे रसिक श्रोते आवश्यक; तसेच नाटक रंगायला प्रेक्षकही उपस्थित हवेच हवेत. 'काळ अनंत आहे; पृथ्वी विपुल आहे; कधीतरी कोठेतरी माझ्या नाटकाला 'समानधर्मा' रसिक मिळेलच...' — या उक्तीत विषण्णता आहे, तरी पण प्रेक्षकांची अपेक्षाही आहे. म्हणूनच 'प्रेक्षक मूर्ख आहेत... नाटक त्यांच्या डोक्यावरून गेले,...' ही भाषा वैतागाची असली, तरी वस्तुस्थितिनिदर्शक नाही. नाटककार, नटनटी, नेपथ्यादी सहायकारी सुविधा आणि प्रेक्षक, या चार घटकांपैकी शेवटचा घटक स्थिर आहे. त्याला चैतन्यमय रसास्वाद देण्याची जबाबदारी पहिल्या तीन घटकांवरच आहे. त्यात कुठे उणेपणा वा गफलत झाली की 'वैतागाची भाषा' सुरू होते... "सैनिक आणि विद्यार्थी चांगलेच असतात. वाईट वा चांगले असतात ते त्यांचे सेनापती आणि शिक्षक" — असे एक विचारवंत म्हणतो; ते विधान प्रेक्षक आणि कलाकार यांच्या संबंधातही खरेच आहे. 'प्रगोगशील नाटकांचे, प्रेक्षक हे शत्रू असतात', हा एक आज लाडका अपसमज रूढ होऊ लागला आहे, म्हणून 'नाटक आणि प्रेक्षक' यांची जरा खोलात जाऊन मीमांसा करावी लागली.

मी आणि प्रायोगिक नाटक

वसंत कानेटकर

पूर्वीही प्रायोगिक नाटकाबद्दल गैरसमज होते. तसे ते नेहमीच असतात. पुढेही असतील. पण आज ह्या बाबतीत जेवढे अपसमज खुद्द कलाकारांत आहेत, तेवढे पूर्वी नव्हते व पुढेही बहुधा नसतील. हे अपसमज पुढीलप्रमाणे.

१) प्रायोगिक नाटक हे अति अति अति तज्ज्ञासाठीच असते. सामान्य प्रेक्षकासाठी नसते.

म्हणून एखाद्या नाटकाला प्रेक्षकांची तुडुंब गर्दी होत असेल तर ते नाटक प्रायोगिक नाही.

म्हणून प्रायोगिक नाटकाचा प्रेक्षागृह पुष्कळसा रिकामाच असायला हवा.

२) हा परिणाम साधण्यासाठी प्रायोगिक नाटक शक्य तेवढे अधिक शब्दबंबाळ, दुर्बोध आणि मुख्यत: नीरस असावे. प्रेक्षक कंटाळले वा बोअर झाले तर 'या नाटकात 'कंटाळा' या नव्या रसाची निष्पत्ती केली आहे' असे ठणकावून सांगणारे

अनुक्रमणिका

तज्ज्ञ नाटकापाठोपाठ रंगमंचाच्या परिसरात पेरून ठेवले असावेत.

३) प्रायोगिक नाटकाचाही '**मसाला**' आता तयार झालेला आहे. त्याचा फॉर्म्यूला असा : विषय सनसनाटी असावा. नवराबायकोचे संबंध सोडून जेवढे इतर विकृत संबंध कल्पिता येतील, तेवढे चित्रणासाठी घ्यावेत. ठोस अश्लीलता जरूर मिसळावी. संभोगशृंगाराचीही झणझणीत फोडणी द्यावी. संवादात 'च्यायला भडव्या भोसडीच्या'... पासून कोणत्याही दर्जाच्या इरसाल शिव्या छातीठोकपणे घालाव्यात. 'चित्रण' आणि 'निरूपण', यांपैकी निरूपण (narration) हा शॉर्टकट आहे. त्याचा सढळ वापर करावा. मात्र ते अगदीच टाकाऊ ठरू नये म्हणून समूह नृत्य व गायन याचे अंगडेटोपडे त्या निरूपणाला चढवावे. मधून मधून कवायतीसारखी ड्रिलही त्यात घालावी. असे नाटक रंगमंचावर येताक्षणीच चर्चासत्रांची रणधुमाळीही उडवावी. सतत पारितोषिकांवरची दृष्टी ढळू देऊ नये.

आजकालच्या बहुतांश प्रायोगिक नाटकांचे हेच स्वरूप असल्याने माधवराव मनोहरांसारख्या नव्याचे सतत स्वागत करणाऱ्या टीकाकारालाही 'प्रायोगिक नाटक दिशाहीन होत आहे' अशी तीव्र टीका करावी लागली.

प्रायोगिक नाटकाबद्दल माझी स्वतःची कल्पना वेगळी आहे आणि गेल्या पंचवीसएक वर्षांत मी माझ्या स्वतःच्या नाट्यकृतीने ती सिद्ध करून दाखवली आहे. राज्यनाट्यस्पर्धेत गाजलेले आणि सर्व पारितोषिके मिळवणारे माझे पहिलेच नाटक 'वेड्याचे घर उन्हात' हे एक मूलतः प्रायोगिकच नाटक होते. त्यापूर्वी नाटकात पात्रांचे मनोविश्लेषण, अनेकदा अनुषंगाने आले होते. पण 'मनोविश्लेषण' हाच नाटकाचा विषय असा प्रथम याच नाटकात आला. माणसाचे अन्तर्मन आणि प्रकटमन उकलून दाखवण्यासाठी, जुन्या पद्धतीच्या स्वगतांच्या बरोबरच मला दिवास्वप्नाच्या तंत्राचा उपयोग करणे भाग पडले. एकेका कलाकृतीचे वेगळेपण आणि सामर्थ्य कोणीतरी प्रथम ओळखावे लागते. तसे त्यावेळी (मी नाटकेसुद्धा लिहिण्याच्या विचारात नव्हतो तेव्हा) या माझ्या प्रयत्नाचे महत्त्व कवी कुसुमाग्रज, डॉ. श्रीराम लागू, प्रा. भालबा केळकर यांनी ओळखले आणि भालबांच्या समर्थ आणि कल्पक दिग्दर्शनाखाली प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमॅटिक असो.ने या नाटकाचा सर्वांगसुंदर, यशस्वी प्रयोग सादर केला. त्या वेळी या नाटकावर थोडीफार टीका झाली असली, तरी जाणकारांनीच (जुन्या– केशवराव दाते व नव्या– माधव मनोहर) नव्हे, तर सर्वसामान्य प्रेक्षकांनीही हे नाटक **समजल्याची** आणि **आवडल्याची** दाद दिली होती. माझ्या मते ही गोष्ट फार महत्त्वाची आहे. प्रायोगिक नाटकसुद्धा प्रेक्षकांना **समजले** पाहिजे आणि **आवडले** पाहिजे. 'प्रयोगा'त धाडस असते. अपयशाचा धोका असतो. तो पतकरलाच पाहिजे. पण यशाची अपेक्षा जरूर असते आणि असलीच पाहिजे. कारण शेवटी छबिलदासच्या रंगमंचावरले नाटक शिवाजी मंदिरमध्ये उभे राहण्यातच प्रायोगिक आणि व्यावसायिक नाटकांची फलश्रुती आहे. प्रायोगिक आणि व्यावसायिक नाटकांचे नाते Laboratory आणि Industry यांच्या नात्यासारखेच असले पाहिजे; दोन शत्रुराष्ट्रांसारखे नाही.

त्यामुळेच प्रायोगिक नाटकाच्या अपयशाकडेही नुसते **कांगावखोरपणे** नव्हे, तर डोळसपणे आणि आत्मपरीक्षणाच्या दृष्टीनेच पाहिले पाहिजे. अपयशाकडेच नव्हे, तर यशाकडेही फार चोखंदळ दृष्टीने आपले आपणच पाहायला शिकले पाहिजे. 'देवांचे मनोराज्य' हे माझे दुसरे नाटकसुद्धा प्रायोगिकच होते. विषय आणि आशयाच्या दृष्टीने त्यातली झेप फारच मोठी होती. कथावस्तू, नाट्यपूर्ण प्रसंग, व्यक्तिरेखा, संवाद वा रसोत्कट प्रसंग या बाबतीत ते नाटक कमी पडले असे मला वाटत नाही. पण त्यातला मूळ विषयच गोंधळलेला होता. आपल्याला तत्त्वज्ञानात्मक नाटक लिहायचंय, की फार्स लिहायचाय, याचा लेखकालाच उलगडा झालेला नसावा. त्यामुळे प्रेक्षकही गोंधळलेले असल्यास नवल नाही. नाटक पडले यात नवल नाही. प्रेक्षकांच्या डोक्यावरून ते गेले वगैरे या बाता मारण्यात अर्थ नाही. आशयघन नाटकाच्या अर्थात तरलता, सूक्ष्मता आणि खोली जरूर असावी. पण गोंधळ आणि गडबडगुंडा नसावा; चटपटीत हातचलाखी नसावी आणि स्पष्टतेचा अभाव, शब्दबंबाळ भाषेने भरून काढलेला नसावा. अपयश हे अपयश

म्हणून पतकरण्यातच लेखकाच्या विकासाची ग्वाही असते. आपल्या स्तुतीचे, चार चमचे जमवून, ढोल पिटण्यात फक्त दुखावलेल्या अहंकाराचेच दर्शन होत राहील.

प्रायोगिक नाटकातले यशसुद्धा अनेकदा फसवे असते. उदा., माझेच गाजलेले नाटक 'लेकुरे उदंड जाली' हे नाटक घ्या. नाटकातली पात्रे प्रेक्षकांशी बोलतात, त्यांना प्रश्न विचारतात, त्यांच्यात आणि प्रेक्षकांत सवालजबाब होतात– हा प्रेक्षकांच्या सहभागाचा प्रयोग या नाटकात मी प्रथमच केला आहे. अपेक्षित उत्तरांचे विनोदी प्रश्न खुबीने टाकले आहेत व श्रीकांत मोघे या समर्थ नटाने ही भूमिका नाटकभर जबरदस्त ताकदीने पेलली आहे. म्हणून रंगमंचावर हा प्रयोग तुफान यशस्वी झाला. नंतर या तंत्राचा बऱ्याच लहानमोठ्या नाटककारांनीही वापर केला. पण माझ्या मते प्रेक्षकांचा या प्रकारचा सहभाग, ही कल्पना मूलतःच चुकीची आहे. गायक आणि श्रोते यांचे जे नाते मैफीलीत असते, तेच नाटकात, रंगमंचावरील नट, नेपथ्य आणि समोर बसलेले प्रेक्षक, यांत असते आणि तसे असण्यावरच नाटकाचे नाटकपण शिल्लक राहते. 'मेक बिलीव्ह' हा नाट्यप्रक्रियेचा आत्मा आहे. भातुकलीच्या खेळातले हे खेळपण निसटू देता कामा नये. श्रोत्यांनी गवय्याला दाद द्यावी; पण फार रंगात येऊन त्याचा तंबोरा हिसकावून स्वतःच सूर लावू नये. नाटक म्हणजे चौथी भिंत काढलेले घर, हे त्याचे रूप रंगमंचावर काय अगर पथनाट्यात काय, अबाधित राहिलेच पाहिजे. 'लेकुरे'मधील मी फक्त प्रेक्षकाच्या सहभागाबद्दलच ही विधाने करतो आहे आणि लोकांना पसंत पडला, तरी तात्त्विक दृष्ट्या तो चुकीचा आहे, असे मला ठामपणे सांगितले पाहिजे. प्रायोगिक नाटकांचे यशसुद्धा जोखून का बघितले पाहिजे ते या मीमांसेवरून स्पष्ट होईल.

अखेर 'प्रयोग प्रयोग' म्हणजे तरी काय? प्रयोगाची गरज का निर्माण होते? केवळ चूष म्हणून? केवळ रुचिपालट म्हणून? केवळ अनुकरण म्हणून? 'नावीन्य' हा प्रयोगशीलतेचा पाया आहे. नावीन्य कशाचे? नुसत्या 'फॉर्म'चे नव्हे. फॉर्म नंतर येतो. आधी कंटेंट म्हणजे अनुभव. **अनुभवातले नावीन्यच अखेर आविष्कारासाठी नव्या वाटा शोधायला लावणे भाग पाडते.** आपल्याकडे आजही नवा अनुभव म्हणजे नवे अनुकरण हाच समज रूढ झालेला आहे. एरवी ज्या संस्कृतीत, 'स्थितप्रज्ञ' हा आदर्श पुरुष मानला जातो आणि 'कर्मण्येवाधिकारस्ते ...' ही वृत्ती कर्तृत्वाचा पाया समजली जाते, त्या संस्कृतीतल्या लेखकांना outsider feeling आणि थीएटर ऑफ द ॲबसर्डमधला क्षणभंगुरवाद वा शून्यवाद, याचे एवढे अप्रूप वाटण्याचे कारण नाही. महाभारतातल्या लहानमोठ्या कथा, व्यक्तिरेखा, आणि संबंध श्रीकृष्णचरित्र, यापेक्षा 'अस्तित्ववादाची' (Existentialism) समर्थ उदाहरणे कुठे पहायला मिळतील? अनुकरणाचा मोह झटकून टाकल्यानंतर सच्चा जिवंत अनुभवापर्यंत लेखक पोचू शकतो. असा अनुभव गवसल्यावर आविष्काराच्या धडपडीतूनच नवे आकृतिबंध जन्माला येतात.

आकृतिबंध **'रचायचे' नसतात, शोधायचे असतात.** जाणिवेच्या कक्षेत घ्यायचे असतात. हा एक प्रकारचा प्रवास आहे. एक प्रकारचे आपले आपल्याशीच केलेले उत्खनन आहे. 'रायगडला जेव्हा जाग येते' हेसुद्धा मूलतः प्रायोगिकच नाटक होते. त्याच्यातील अनुभवाचा आकृतिबंध इतिहासात पडलेला होता तो मला 'दिसला', 'जाणवला' आणि मी तो उचलला. पुढे परिश्रमाचा भाग. इतिहासाचा अभ्यास, भाषेचा अभ्यास, तुटलेले दुवे जोडण्याची धडपड इत्यादी. हे नाटक प्रचंड यशस्वी झाले. शिवाजी-संभाजीतला 'माणूस' शोधण्याचा प्रयत्न हेच या अनुभवाचे नावीन्य होते. मात्र कलात्मक दृष्ट्या या नाटकाच्या लेखनात आणि दर्शनात माझे शंभरटक्के समाधान झालेले नाही. काही तडजोडी (दिग्दर्शनात) आणि काही अतिरेक (अभिनयात) मला अजूनही खटकतात. त्याहीपेक्षा नाटकातला एक सूक्ष्मतम आशय व्यावसायिक यश मिळवण्याच्या भरात गुदमरून गेला आहे असे मला वाटते. 'मीरा...मधुरा' हेही प्रायोगिकच नाटक. एखाद्या भावगीतासारखे उत्कट आणि तरल. लेखन जमलेले. म्हणून मला आवडणारे. मीरा, भोजराज आणि श्रीकृष्ण हा प्रणयाचा विचित्र त्रिकोण साकार करणारे नाटक. यातला एक कोन प्रत्यक्षात नाहीच मुळी. तो आहे फक्त मीरेच्या

मनात. त्यामुळे भोजराजाच्या प्रेममत्सरभावाला एक वेगळेच परिमाण प्राप्त होते. हे नाटक रंगभूमीवर यशस्वी झाले नाही. इथेही पुन्हा दिग्दर्शन आणि पात्रांची निवड नाटकाला भोवली. तरी नाटक वाचणारे अजून या कलाकृतीला दाद देतात. काही भूमिकांसाठी पात्रयोजना करताना तडजोड अपरिहार्यच ठरते (उदा., मीरा, मस्तानी, क्लीओपात्रा) आणि नाटकाच्या खेळात ती बटबटीतपणेच प्रत्ययाला येते. तरीदेखील या व्यक्तिरेखा रंगवण्याची नाटककारांची धडपड काही थंडावत नाही. हा काय चमत्कार असावा बरे ?

कित्येकदा प्रायोगिक नाटकाचा प्रारंभ एका ठिकाणी होतो आणि त्याचे फलित अगदीच वेगळ्या प्रकारचे, वेगळ्या संदर्भात मिळते. 'हिमालयाची सावली', 'विषवृक्षाची छाया', 'कस्तुरीमृग' इ. मी लिहिलेली चारित्रिक नाटके, 'आता चरित्रात्मक नाटक लिहूया' अशी भूमिका घेऊन लिहिलेली नाटके नव्हेत. इथेही आकृतिबंध महत्त्वाचा. कै. सौ. इरावती कर्वे यांचा 'आजोबा' हा निबंध वाचताना मी शेवटच्या उद्गारापाशी आलो— "माझे केवढे मोठे भाग्य, की मी अशा माणसाची सून झाले आणि हेही माझे केवढे मोठे भाग्य की मी अशा माणसाची बायको झाले नाही—" हे मी वाचताच 'हिमालयाच्या सावली'चा जन्म झाला. कै. विठ्ठलराव घाट्यांचा हिराबाई पेडणेकरांवरील लेख वाचून 'कस्तुरीमृग' मनात उभे राहिले. इथेही मोठा प्रश्न निर्माण झाला आणि त्याचाच पुढे वादही झाला. घटना आणि व्यक्तिरेखा पुष्कळशा त्याच ठेवून नावागावाचा तपशील कल्पित ठेवावा की नाही ? या प्रश्नालाही दोन बाजू आहेत आणि दोन्हीही बरोबर आहेत असे मला वाटते. नानासाहेब भानू या एका व्यक्तिरेखेत कर्वे, राजवाडे, टिळक आणि केतकर इतक्या व्यक्तिरेखांचे रंग मिसळून एकोणिसाव्या शतकातला माणूस जर मला रंगवायचा असेल, तर नावागावाबद्दल मी कल्पिताचाच आधार घेतला पाहिजे. 'हिमालयाची सावली' हे मराठी रंगभूमीवर गाजलेले नाटक. या नाटकाने मला जागे केले ते ट्रॅजिडी या नाट्यप्रकाराच्या एका वेगळ्याच रूपाबद्दल. ट्रॅजिडीतला नायक पराक्रमी असतो, मनस्वी असतो. त्याची नियतीशी टक्कर होते. त्याचा विनाश घडतो. त्याला कारण त्याचा तो असतोच; पण त्याचे दैवही असते. कॅरेक्टर आणि डेस्टिनी हे ट्रॅजिडीचे प्रमुख घटक. पण 'हिमालयाची सावली' लिहिताना माझ्या लक्षात आले, की पराक्रमी, मनस्वी आणि दैवाशी टक्कर देणारा नायक जर वृत्तीने स्थितप्रज्ञ असेल आणि आपल्या निर्णयाशी वा कृतीशी समर्पित असेल, तर त्याचे जीवन उद्ध्वस्त होऊनही रूढार्थाने त्याची शोकांतिका होत नाही. ज्याला स्वतःला काहीच नको असते, ज्याने सर्वस्व भिरकावून दिले असते, त्याचे पुढे दैवच पांगळे होऊन ओघळून पडते. तो 'ट्रॅजिक एरर' कधी करीत नाही; 'ट्रॅजिक डिसीजन' अथवा 'चॉइस' घेतो. 'की घेतले न व्रत हे आम्ही अंधतेने' अशी त्यांची निष्ठा असते. समर्थ मानव आणि पांगळे दैव यांच्या या आकृतिबंधातूनच 'अस्तित्वादी शोकात्मिका' जन्माला येते.

अखेर सांगायचे इतकेच, की प्रायोगिक नाटक हे व्यावसायिक नाटकाकडे जाण्याची मधली पायरी म्हणून पाहाणारे कलाकार वृत्तीने मुळातच (कमर्शियल) धंदेवाईक असतात. नाइलाजाने छबिलदासमध्ये काम करणारे कलाकार दुसरे पाऊल शिवाजीमंदिरमध्ये ठेवण्याच्या धडपडीत असतात आणि डोळ्यापुढे राजकपूर-अमिताभची स्वप्ने पाहत असतात. अशी माणसे, कोणाचेच (स्वतःचेही) भले करू शकत नाहीत आणि शकणार नाहीत. प्रायोगिक नाटक म्हणजे फकिरी आहे तर व्यावसायिक नाटक अमीरी आहे. प्रायोगिक नाटकाला दैवी असंतोषाचा वर मिळालेला असतो, तर व्यावसायिक नाटकाला अल्पसंतुष्टतेचा शाप भोवत असतो. म्हणून अखेर व्यावसायिक नाटक, नाट्यगृहाच्या छताइतकेच उंच असते. प्रायोगिक नाटकाच्या उंचीला मात्र फक्त आकाशाचीच मर्यादा आहे.

० ० ०

अनुक्रमणिका

प्रश्न– कलेच्या प्रांतात व्याख्या करणे हे अवघड असते. परंतु व्याख्या करण्याच्या दिशेने विचार केल्याशिवाय मूलभूत संकल्पना स्पष्टही होत नाहीत. तर 'प्रायोगिक रंगभूमी' ही संकल्पना काय आहे ते सांगाल का ?

विजयाबाई– हो.. मी प्रथम जरा विस्तारपूर्वकच मांडते. आपल्याकडे प्रायोगिकता, प्रायोगिक रंगभूमी हे शब्द सर्रास वापरले जातात. पण मनात नेहमी नेमका अर्थ असतोच असे नाही. प्रायोगिक रंगभूमी व्यावसायिक रंगभूमीपेक्षा वेगळी कशी असते, त्याचाही आपण विचार करू. प्रायोगिकता म्हणजे नवीननवीन पद्धतीने रंगभूमी या रूपाविषयी– कलारूपाविषयी अधिकाधिक हुडकणे. प्रायोगिक रंगभूमी हा एक मोठा व्यापार आहे. रंगभूमीविषयीच्या कुतूहलाने शोध घेणारा– नटमंडळी, दिग्दर्शक, नाटककार, प्रेक्षक असा समूह जिथे काम करतो ती प्रायोगिक रंगभूमी ! कारण व्यावसायिक रंगभूमीवरही प्रयोग केले जातात; पण ते वेगळे.

कोणत्याही रंगभूमीचा इतिहास असे सांगतो की, ज्या वेळी रंगभूमीचा अवनत काळ असतो त्याच वेळी प्रायोगिक रंगभूमीचा उदय होतो. कारण रंगभूमीवरची प्रमेयं कालबाह्य होतात, तेव्हाच रंगभूमीवर प्रेम करणारी पण असमाधानी असणारी तरुणमंडळी नवा विचार करतात. तो रंगमंचभाषेच्या संदर्भात मांडून पाहतात. नवी तत्त्वे हुडकण्याच्या प्रयत्नातून प्रायोगिक रंगभूमी घडू लागते. मृतप्राय व्यावसायिक रंगभूमीपेक्षा ती आपल्याकडे रसिकांचे लक्ष वेधू लागते. या प्रायोगिक रंगभूमीने शोधलेल्या नव्या तत्त्वांकडे व्यावसायिक रंग-

प्रायोगिक रंगभूमी : मुलाखत – विजया मेहता

मुलाखतकार – पुष्पा भावे

भूमीचेही लक्ष वेधते. जसजशी व्यावसायिक रंगभूमी नवी तत्त्वे अंगिकारून भरभराटीला येते, तसतशी प्रायोगिक रंगभूमी क्षीण होते. केवळ क्षीण होत नाही, तर व्यावसायिक रंगभूमीच्या प्रभावाने प्रायोगिक रंगमंचावरील कलावंतांच्या दृष्टिकोनातही गोंधळ उडतात. माझ्यापुरते सांगायचे, तर व्यावसायिक रंगमंचाचा अवनत काळ, प्रायोगिक रंगमंचाचा उदय आणि उत्कर्ष, व्यावसायिक रंगभूमीचा उत्कर्ष आणि आज प्रायोगिक रंगभूमीची झालेली क्षीण अवस्था या सर्व अवस्थांतून मी गेलेली आहे. म्हणजे आमची पिढीच या सर्वाला साक्षी होती– त्यात सहभागी होती. म्हणून या दोन्ही टोकांची मी तुलना करू इच्छिते.

मी–आमची पिढी–जेव्हा रंगभूमीवर काही करू लागली, तेव्हा आमच्यावर संस्कार करणारी रंगभूमी जवळ जवळ नव्हतीच. म्हणजे मी १९५३–५४ या काळाविषयी बोलते आहे. रांगणेकरांची 'नाट्यनिकेतन' ही संस्था होती; पण ते जे करीत होते ते आम्हाला पटत नव्हते. पेंढारकरांची 'ललितकलादर्श' होती; पण त्यांचे प्रयोग आम्हाला पहावेसेही वाटत नव्हते. तेव्हा मुंबईत मराठी नाटकांची नाट्यगृहेही नव्हती. अशा वेळी 'भारतीय विद्याभवन' हे आम्हा रंगभूमीवरच्या तरुण मंडळींचे एकत्र येण्याचे ठिकाण झाले. आंतरमहाविद्यालयीन नाट्यस्पर्धा हे एक कारण झाले. पण आम्ही एकत्र येऊन रंगभूमीचा विचार करणे ही काळाची गरज होती. त्याच सुमारास शासकीय नाट्यस्पर्धाही सुरू झाल्या. हा सगळा जो रंगभूमीचा नवा कारभार सुरू झाला, त्यावर मी जे अल्काझींचे संस्कार (विजयाबाई यांनी त्या वेळी मुंबईत

असणाऱ्या इब्राहिम अल्काझींकडे नाट्यशिक्षण घेतले होते. पुढे अल्काझी 'राष्ट्रीय नाट्यशाळे'चे संचालक झाले.) आणले होते त्याचा खूप महत्त्वाचा भाग होता. आज कदाचित हे लक्षात येणार नाही. माझ्याअगोदर आत्माराम भेंडे, माधव मनोहर हेही धडपड करीत होते. पण मला असे वाटते की, मुंबईत 'रंगायन' या संस्थेमध्ये प्रथमतः डोळसपणे नट, नाटककार, दिग्दर्शक, प्रेक्षक यांना एकत्र आणण्यात आले. नवीनाचा शोधही सावधपणे, चिकित्सापूर्वक सुरू झाला. आपली कर्मभूमी काय आहे? याचाही शोध रंगायन घेत होते. म्हणजे असे की, केवळ पाश्चात्त्य प्रायोगिक नाटकांचे अनुवाद न करता मराठीत नवे नाटककार आणण्याचा आम्ही प्रयत्न केला. मराठीतील समर्थ कादंबरीकार, कवी, लघुकथाकार यांनी नव्या दृष्टिकोनातून नाटके लिहावीत यासाठी 'रंगायन'ने खूप प्रयत्न केले.

प्रश्न– मराठी प्रायोगिक रंगभूमीची तीव्र गरज दिग्दर्शक, रंगभूमीवरील कलावंत यांना अधिक जाणवली. मराठी नाटककार तसे जरा मागेच होते असे म्हणता येईल का? हे नवे नाटककार घडविण्यासाठी 'रंगायन'ने काय केले? स्वतःचा नाटककार घडविणे हीही प्रायोगिक रंगभूमीवरची एक महत्त्वाची प्रक्रिया असते.

विजयाबाई– हो– हो. मला वाटतं की, समकालीन रंगभूमीविषयी असमाधान हे ज्यांना दुसऱ्या कोणत्या तरी रंगमंचाचे भान आहे त्यांनाच अधिक वाटते. जसे ते भेंडे–मनोहर यांना होते. पण माझ्या बरोबरीने तेंडुलकरांना मात्र हे असमाधान होते. 'नाटक कसे असू शकते' ही जाणीव–मग ती वाचनातून अथवा परदेशी रंगभूमीच्या अवलोकनातून आलेली असो– महत्त्वाची असते. ती तेंडुलकरांना होती; खानोलकरांना नव्हती; ते आमच्या बरोबर अश्रापपणे आले. पण एक सांगू का? मला असे वाटते की, प्रायोगिक रंगभूमी ही नेहमी एका व्यक्तीच्या भोवती निर्माण होते. 'रंगायन'च्या संदर्भात ती माझ्याभोवती निर्माण झाली. पण तेंडुलकर–श्री. पु. भागवत माझ्या बरोबर होते.

नाटककारांच्या संदर्भात सांगायचे, तर गो. नी. दांडेकर, श्री. ना. पेंडसे ही काही रंगभूमीविषयीचा आमचा विचार मानणारी माणसे नव्हती. मग आम्ही दांडेकरांच्या 'शितू'–तील समर्थ जागा रंगमंचाच्या संदर्भात वापरल्या वा पेंडश्यांचे 'यशोदा' केले. मराठीत–खरं सांगायचे, तर अजूनही नाटककार फार थोडे जन्माला आले. मराठीतल्या चांगल्या लेखकांनी स्वतःचे लाड पुरवावे तसे नाट्यलेखन केले. पण रंगभूमीची खरी जाण करून घेतली नाही–हा माझा मराठी नाटककारांवर आरोपच आहे. दिग्दर्शकांची मदत त्यांना लागतेच. आणि ती दिली की, दिग्दर्शकाला दूषणे दिली जातात. नाटक मांडावे कसे, प्रेक्षकांवर विशिष्ट संस्कार कसे करावे या शास्त्राविषयी तेंडुलकर आणि अलीकडच्या काळात आळेकर वगैरे मंडळींचा अपवाद वजा करता मराठी नाटककारांनी उत्सुकतासुद्धा दाखवलेली नाही. याउलट, युरोपात नाटककारांनी प्रायोगिक नाटकमंडळ्या घडवल्या. आयेनेस्को, पिंटर, ऑस्बर्न ही रंगमंचावरची माणसे होती. तेंडुलकरांनी मात्र तालमीत रमणे, नाटकातल्या मंडळींशी संवाद साधणे हे जाणीवपूर्वक केले. रंगमंचाशी इतकी जवळीक असणारा दुसरा नाटककार माझ्या पाहण्यात नाही.

या नाटककारांविषयी बोलतानाच मला मराठी रंगभूमीवरच्या एका अपरिहार्य प्रक्रियेचा उल्लेख मात्र केला पाहिजे. माझ्यासारख्या अनेकांना मराठी रंगभूमीवर जी लोकप्रियता मिळाली (लोकप्रियतेचा अर्थ मराठी प्रेक्षकांशी नाते जुळणे असा आहे.) ती मात्र तेंडुलकरांच्या नाटकांनी दिली नाही. तर, जी रंगभूमी आम्हाला फारशी मान्य नव्हती, पण मराठीतील मुख्य प्रवाह म्हणून जिच्याशी आम्ही संबंध ठेवला–त्यातून आमची मराठी प्रेक्षकांची

ओळख पटली. उदाहरणार्थ, मी पु. ल. देशपांड्यांच्या नाटकात वा देवल–खाडिलकरांच्या नाटकांत भूमिका केल्या. मग मराठी माणसाने माझी प्रायोगिकताही स्वीकारली. त्या काळात मी केवळ तेंडुलकरांच्या नाटकात भूमिका केल्या असत्या, तर "आहे कोणी एक चष्मावाली मुलगी" यापलीकडे मराठी माणसाने मला ओळखले नसते. हे मी सांगते आहे याला काही कारण आहे. बऱ्याच तरुण मंडळींनी केलेले प्रायोगिक प्रयत्न फसतात वा हवेत विसरून जातात याचे मुख्य कारण ते आपली माती जाणत नाहीत; मराठी स्पंदन जाणत नाहीत. आपल्याच एका वर्तुळात ते राहतात. ते लवकरच संपते. याउलट, आम्ही मराठीपणाशी अन्वय कधी तोडला नाही. मग हळूहळू व्यावसायिक रंगभूमीने आमच्या कल्पना स्वीकारायला प्रारंभ केला. रंगमंचावरील हालचालींच्या विरचना, नेपथ्याच्या कल्पना, प्रकाशयोजनेचा वापर या गोष्टींचे संस्कार व्यावसायिक रंगमंचावर होऊ लागले. इतकेच नाही तर प्रायोगिक रंगमंचावरील नाटककारांना व्यावसायिक रंगभूमीवर बोलावणे येऊ लागले.

मला आठवतं की, मी इंग्लंडला जाण्यापूर्वी प्रभाकर पणशीकर माझ्याकडे आले. त्यांना 'मी जिंकलो– मी हरलो' या नाटकाचे हक्क हवे होते. 'नाटयसंपदे'ने तेंडुलकरांचा विचार करणे हा प्रायोगिक चळवळीचाच संस्कार नव्हता का? या आनंदात मी इंग्लंडला गेले आणि तीन वर्षांनी परत आले तर चित्र असे बदललेले होते की, चिंता वाटू लागली. (१९६०).

व्यावसायिक नाटके चालू लागली. प्रयोगसंख्या हा यशाचा निकष व्हायला लागला. त्यापूर्वी 'साहित्य संघा'च्या गाजलेल्या नाटकाचेही महिन्याला चारपाचच प्रयोग होत. या सगळ्याचा परिणाम प्रायोगिक रंगभूमीवरील कलावंतांना न्यूनगंड उत्पन्न होण्यात झाला. त्यांच्या मनात गोंधळ उत्पन्न झाला. मग 'शांतता, कोर्ट चालू आहे' या नाटकाचे प्रयोग होतात म्हणून ते यशस्वी नाटक, असे चुकीचे तर्क होऊ लागले. दुसरीकडे नाटयसंस्था आणि नाटयगृहांची संख्या वाढू लागली– त्याचा औपचारिक व्यवहार बंदिस्त झाला. मग नाटक मनासारखे बसेपर्यंत तालमी करण्याऐवजी नाटयगृहाची तारीख सांभाळण्यासाठी प्रयोग चालू झाले. तांत्रिक तालमींना नाटयगृहे मिळेनाशी झाली. व्यावसायिक रंगभूमीची भरभराट झाली. त्याचा प्रायोगिक रंगभूमीच्या नेकीवरही गैरसंस्कार झालाच. शोध घेण्याचे अखंडित काम चालू होते त्यात अडसर निर्माण झाले. प्रायोगिक रंगभूमीचा कणा मोडला. त्यानंतर प्रायोगिक रंगभूमीवर नाटयप्रयोग होत राहिले. स्पर्धांत प्रयोग झाले. पण चळवळ थंडावली.

त्यानंतर काही वर्षांच्या अंतराने 'छबिलदास' निर्माण झाले. माझी या 'छबिलदास' केंद्राविषयी काही वेगळी मते आहेत आणि आज मी स्पष्टपणे ती मांडणार आहे. माझ्या मते छबिलदास हे अमेरिकन ज्याला 'Community Theatre' असे म्हणतात तसे होते. म्हणजे असे की, ते एक समाजकेंद्र–ज्या ठिकाणी ज्याला ज्याला नाटक करावयाचे आहे आणि जो एका संध्याकाळचा खर्च करू शकतो त्याला नाटक करायला जागा आहे. मग तो कलावंत आहे का, त्याने कौशल्य प्राप्त केले आहे का याचा विचार उपस्थित होत नसावा. कोठेतरी (मला वाटतं एका प्रस्तावनेत तेंडुलकर याला स्वातंत्र्य म्हणतात– मी त्याला अकुशलता म्हणते.) नाटकाला एक सामाजिक–मानसशास्त्रीय अर्थ आहे, ही भूमिका त्यामागे असते. पण 'छबिलदास'ला बांधिलकी नव्हती. म्हणजे असं की, 'आविष्कार'ने जागा उपलब्ध करून दिली पण स्वतःला प्रेक्षकगटाशी बांधून घेतलं नाही. मागे 'रंगायन'ने जेव्हा टोपीवाला गल्लीतली शाळा घेतली तेव्हा त्यात एक संस्था म्हणून निश्चित भूमिका होती. 'आविष्कार'ने उपलब्ध करून दिलेल्या जागेचा सदुपयोग झाला– दुरुपयोगही झाला.

बादल सरकार जी पथनाट्ये वा समूहनाट्ये करतात तेव्हा ती प्रभावी वाटतात. पण तो प्रकार जमायला सोपा वाटतो म्हणून जेव्हा केला जातो तेव्हा– मी जरा एक इंग्रजी शब्द वापरते Non–expert Community Theatre (अकुशल माणसांनी केलेले समूहनाट्य) वाटते आणि प्रायोगिक रंगभूमीच्या प्रवासात निष्णात असण्याला, कष्टाला अधिक महत्त्व असते असं मानणाऱ्यांपैकी मी आहे. त्यातून मग कवायती सुरू झाल्या. नट वा नाटककार निर्माण झाले नाहीत. अच्युत वझेचे पहिले नाटक (चल रे भोपळ्या...) पाहिले तेव्हा त्यातल्या ताजेपणाने लक्ष वेधून घेतले. पण पुढे काय ? तेवढेच त्याच्याकडे होते.

प्रश्न– 'छबिलदास' सभागृहात पुन्हा कमानी नाट्यगृहच (छोट्या रूपात) उभे केल्याने नाट्य-प्रयोगाच्या शैलीच्या संदर्भात गोंधळ झाले असे वाटते का ? 'राजाचा खेळ', 'जुलूस' या प्रयोगांतच सभागृह वेगळे वापरले गेले.

विजयाबाई– हो ते तर झालेच. शिवाय डॉ. लागू, अरविंद–सुलभा, अमोल आणि दुबे–अमरिश पुरी या बुजुर्गांनी काही केले तेच छबिलदासमध्ये महत्त्वाचे ठरले. नव्या मंडळींचा देकार काय ? त्यांनी रंगभूमीला काय दिले ?

प्रश्न– मला वाटतं 'छबिलदास'मध्ये असणाऱ्या बऱ्याच मंडळींना रंगभूमीविषयी निश्चित दृष्टिकोन नव्हता.

विजयाबाई– मी म्हणेन प्रायोगिकतेच्या शोधाला आवश्यक कुतुहल नव्हते. त्यांना 'छबिलदास'मध्येही एक पायरी, एवढेच स्वारस्य होते. कारण तेंडुलकर, डॉक्टर, मी–आम्हा सर्वांना व्यावसायिक रंगमंचावर मान्यता मिळाली होती. त्यामुळे तिकडेही त्यांचे लक्ष वेधले गेले. एक मात्र कबूल करते की, माझ्या नाटकातले बहुसंख्य कलावंत मी 'छबिलदास'च्या रंगमंचावरूनच घेतले.

प्रश्न– याच वेळी व्यावसायिक रंगभूमीवर एक समांतर प्रवाह निर्माण झाला होता हेही विसरून चालणार नाही.

विजयाबाई– हो–हो. ते तर महत्त्वाचे होतेच. आम्ही व्यावसायिक रंगमंचाकडे गेलो ते आमच्या काही कल्पनांसहच.

...तर या नव्या मंडळींचे इकडेतिकडे लक्ष जाऊ लागले. कधी व्यावसायिक रंगमंच– कधी दूरदर्शन–चित्रपट आणि आता तर प्रायोगिक रंगमंच थंडावलेलाच दिसतो. हे मात्र फक्त मराठीच्याच संदर्भात घडले असे नाही. आज अमेरिकेतही प्रायोगिक चळवळ फक्त बाल्टिमोर-सारख्या प्रादेशिक केंद्रावरच दिसते.

आज जर विचारलं, की मराठीतील प्रायोगिक संस्था कोणती तर काहीजण उत्तर देतील– 'थीएटर अकॅडमी'. पण मी विचारते की जब्बार–सतीशकडे जो पन्नास-साठ मुलांचा जथा आहे, त्याच्या विकासासाठी त्यांची संस्था काय करते ? केवळ प्रयोग करणे– चांगले प्रयोग करणे म्हणजे प्रायोगिक संस्था चालवणे नाही. वर्षभर तुम्ही काय करता ? मी सतीशला हे म्हटलंसुद्धा, की याचे दुष्परिणाम आणखी पाच वर्षांत तुम्हाला दिसतील. केवळ नफा करीत नाही ती संस्था प्रायोगिक हे गणित मला पटत नाही. आजही त्या संस्थेतील सारे उडी मारून चित्र-पटात वा दूरदर्शनवर जायला तयार आहेत.

यातून पुढे काय ? तर दहा वर्षे काही नाही. आता तर दूरदर्शनच्या मालिका चालू झाल्या. हिंदीमध्ये तर आज नाटकात भूमिका करायला कलावंत मिळत नाहीत. हिंदी रंगभूमी-वरच्या कलावंतांचे नेहमीच चित्रपटाकडे ध्यान असे. एक सत्यदेव दुबे हा अपवाद. किंबहुना संपूर्ण भारतात रंगमंच पकडून बसलेली माणसे कोण तर फक्त सत्यदेव दुबे, हबीब तन्वीर आणि कारंथ ! बस्स. चौथे नाव काही सांगता येणार नाही. तर आणखी काय सांगू ?

प्रश्न– थोडं तात्त्विक अंगाने बोलता का ? प्रायोगिक रंगमंचावर एक शोध असतो, प्रत्येकाचा वेगळ्या दिशेने चालू असतो, हे खरे; पण प्रायोगिक रंगभूमीची शैली वेगळी कशी असते ? अभिनयक्षेत्र– नाट्यावकाश आणि नट यांचे नाते प्रायोगिक रंगमंचावर कसे असते ? दिग्दर्शक आणि तंत्रदिग्दर्शक यांचे नाते वेगळे कसे असते ? मुख्य म्हणजे नाट्यप्रयोग आणि प्रेक्षक यांचे नाते जाणीवपूर्वक योजण्यात येते का ? या सर्वांचा विचार व्हावा असे मला वाटते.

विजयाबाई– हो. हा विचार व्हावा, पण मी तो तात्त्विक अंगाने न मांडता ' खुर्च्या ' या प्रयोगाच्या संदर्भात मांडते.

प्रश्न– मग ' खुर्च्या ' ते ' संध्याछाया ' असा विचार केला तर अधिक उपयुक्त होईल.

विजयाबाई– हो. आयेनेस्को हा नाटककार केवळ वाचला गेला होता. दिग्दर्शक म्हणून हा नाटककार अफाट आहे एवढं कळत होतं– पण त्याचे प्रयोग कसे होत असतील, त्याच्या रंगमंचाचे तर्कशास्त्र काय, हे उमगत नव्हतं. मी, तेंडुलकर, माधव वाटवे, वृंदावन दंडवते आम्ही सर्व आयनेस्कोच्या आणि ' Theatre of the Absurd '– असंगताची रंगभूमी– याविषयीचा विचार करीत होतो. मग आम्ही प्रा. इसिकेल यांना भेटलो. आयनेस्कोच्या रंगभूमीमागचे तत्त्वज्ञान समजावून घेतले. आणि महत्त्वाचे हे, की ' रंगायन ' साठीच एक कार्यक्रम केला. नाट्यवाचन, चर्चा अशा पद्धतीने नट, नाटककार, प्रेक्षक सर्वांनी आयनेस्को समजावून घेतला. कारण आम्हाला एकत्रच प्रवास करायचा होता.

मग लक्षात असे आले की, ' असंगताची रंगभूमी ' हा एक तत्त्वज्ञानात्मक आविष्कार आहे. माणसांचे माणसांपासून तुटणे, शब्दांचे पोकळपण जाणवणे, वस्तूंच्या जगात माणसे एकाकी होणे हे आयेनेस्कोच्या नाट्यातम आविष्काराचे घटक आहेत. ' Chairs ' हे नाटक रघू दंडवते यांनी ' खुर्च्या ' या स्वरूपात रूपांतरित केले. मूळ नाटक बेटावर घडते; पाण्याचे, बोटीच्या भोंग्यांचे आवाज सतत त्या बेटाची जाणीव देतात. हे सादर करणे आम्हाला शक्य नव्हते. आयेनेस्को दृश्यश्राव्य परिणाम का वापरतो ते कळत होते; पण आम्हाला उपलब्ध असणाऱ्या सुविधांमध्ये ते शक्य नव्हते. मग वसंत सरवटे आमच्या मदतीला आले. काळ्या पडद्यांवर पांढऱ्या धांदोट्या लावून आम्ही खुर्च्या उभं करायचं ठरवलं. आयेनेस्कोच्या नाटकातील अनुभव वैश्विक आहे, हे लक्षात घेता ' खुर्च्या 'तील म्हातारा-म्हातारी मराठी पेहरावात आणण्यास हरकत नाही, असेही ठरवले. आमच्या दृष्टिकोनातून ' खुर्च्या 'चा प्रयोग करणे हा एक स्वाध्यायाचाच प्रकार होता. वास्तववादी रंगमंचावरचे कोणतेही तंत्र वापरता येणार नव्हते. मला आणि माधवला म्हातारपण उभे करायचे होते; म्हातारी बाई वा पुरुष उभा करायचा नव्हता. म्हातारपण हेसुद्धा निमित्तमात्र. मानवी जीवनातली पोकळी आम्हाला दाखवायची होती. नाटक प्रहसनात्मक होणार नाही, याची काळजी घेत उभे करायचे होते. हे सारे आम्हाला काहीसे पेलले– काहीसे पेलले नाही. प्रेक्षकांतील काहींना ते आवडले; पण एकूण चेष्टाच झाली. पुलंनीसुद्धा (देशपांडे) चेष्टाच केली. कंटाळा या कल्पनेची टिंगल झाली. पण आम्ही अपयशी ठरलो हे त्यातलं सत्य.

प्रश्न– एक अगदी तपशीलाच्या संदर्भातली शंका विचारते. तुम्ही प्रयोगात खुर्च्या इतक्या व्यवस्थित का लावल्यात ? आयेनेस्कोच्या संकल्पनेत खुर्च्या अस्ताव्यस्त पण मनोऱ्याच्या स्वरूपात आणि त्यासमोर माणूस छोटा असे आहे.

विजयाबाई– एक तर ' रंगायन'च्याकडे तेवढ्या दहापंधराच खुर्च्या असतील. अभिनयाच्या समस्येत आम्ही अधिक गुंतलेले असू... खरं तर आता तू उल्लेख केलास त्या वेळी लक्षात येतंय की,

तितकासा विचारही केला नव्हता. आज मला 'खुर्च्या' करता आलं तर खूप वेगळ्या पद्धतीने मी करीन.

त्या वेळी आपल्याला 'खुर्च्या' पेललं नाही, हीच जाणीव तीव्र होती. 'रंगायन'मध्ये प्रयोगानंतर जी चर्चा व्हायची त्यातही हाच मुद्दा अधोरेखित झाला. तेव्हापासून वास्तववादी नसलेली नाटके सादर करण्याविषयी माझ्या मनात जबरदस्त शंका निर्माण झाली. आता 'खुर्च्या' पासून 'संध्याछाया' नाटकापर्यंत येताना अनेक गोष्टींचा विचार करावा लागेल.

एक म्हणजे 'संध्याछाया' हा व्यावसायिक रंगमंचाच्या संदर्भात एक नवा प्रयोगच होता. त्या नाटकाचा पहिला अंक तर 'रंगायन'ने करावा, अशा स्वरूपाचा होता. दुसरे म्हणजे आताची विजया मेहता मराठी प्रेक्षकांना जवळची होती. मराठी प्रेक्षकांनी तोपर्यंत माझा प्रेमाने स्वीकार केला होता. तिसरी– सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे आयेनेस्कोच्या जागी जयवंत दळवी होते. तसं पाहिलं तर ते त्यांचं पहिलं नाटक (त्यापूर्वी दोन नाटके रंगमंचावर आली होती; पण रुजली नव्हती.); पण मध्यमवर्गीय मराठी माणसाला जिंकण्याची खास कला दळवीं-पाशी आहे. मग ते त्यांच्या खास 'ठणठणपाळी' पद्धतीचा विनोद वापरतात, वेगवेगळ्या युक्त्यांची पखरण करून ते प्रेक्षकांना जिंकतात. दळवींची एक लघुकथा घेऊन रूपांतर करून त्याचे नाटक करण्यात आले. पण पहिल्या अंकात आश्चर्यकारक रीत्या संवादांना ओघ आहे. रचनात्मक दोष या नाटकात आहे. पण मराठी मनाला नाना-नानी अगदी जवळचे होते. मराठी मातीतल्या त्या व्यक्तिरेखा होत्या. पहिला अंक प्रायोगिक स्वरूपाचा असूनही ते नाटक पोहोचले. दुसरा अंक मात्र फार स्पष्टीकरणात्मक आहे–भावनांचा निकष, गोष्ट–घटना दुसऱ्या अंकात येतात. हा अंक अधिक व्यावसायिक आहे. प्रेक्षकांच्या अपेक्षा मात्र पुरा करणारा आहे. उदाहरणार्थ, नाटकाला पूर्णविराम हवा, या प्रेक्षकांच्या अपेक्षेतून नाना-नानींचा शेवट केला गेला. मला तो आजही पट-लेला नाही. कारण मला वाटतं की, म्हाताऱ्या माणसाच्या लेखी मृत्यू हे इतकं निकटचं सत्य आहे की, तो आत्महत्येला सहसा प्रवृत्त होणार नाही. पण नाटक चालण्याविषयीची दळवींची कल्पना बरोबर ठरली.

'संध्याछाया'तून मी एक शिकले की, सर्वसामान्य प्रेक्षकाच्या मूल्यव्यवस्थेपासून व्यावसायिक नाटक फार दूर नाही जाऊ शकत. थोडंसं पुढे जाता येतं; पण फार नाही. समांतर रंगभूमीलाही हे पथ्य पाळावे लागते. प्रायोगिक रंगमंचाला मर्यादित प्रेक्षकवर्ग एक स्वातंत्र्य देतो. ते स्वातंत्र्य व्यावसायिक रंगमंच देऊ शकत नाही. यासाठी माझा आणि श्री. पु. भागवतांचा प्रेक्षक मर्यादित ठेवण्याविषयी कटाक्ष होता.

प्रश्न– तरी एक महत्त्वाचा प्रश्न उरतोच. प्रायोगिक रंगभूमी मूलतः वेगळी कशी आहे? प्रायोगिक रंगमंचाची मूल्ये कोणती? मराठी नाटक कथानकात अजूनही फार अडकलेले आहे. प्रायोगिक रंगमंचालाही कथानकापलीकडे नाट्यवस्तूचा विकास करणे फारसे जमलेले नाही, असे माझे मत आहे. तर या दृष्टिकोनातून प्रायोगिक रंगभूमीविषयी काही सांगा. निश्चित आणि समग्र दृष्टिकोनाशिवाय प्रायोगिक रंगभूमी शक्य होईल का?

विजयाबाई:– या प्रश्नाचे उत्तर मी इंग्लंडमध्ये युरोपात ज्या मोठ्या दिग्दर्शकांनी–नाटककारांनी उभी केलेली रंगभूमी पाहिली, त्या आधारे देते. आयेनेस्को, पीटर ब्रुक, जॉर्ज पॅप, शेकनर आणि ग्रोटोव्हस्कीचे शिष्य यांची रंगभूमी मी पाहिलेली आहे. त्यामागे आयुष्याविषयी एक दृष्टिकोन आहे– त्या दृष्टिकोनाचा रंगमंचीय आविष्कार ते करतात. त्या दृष्टिकोनाशी प्रामाणिक राहण्याचा त्यांचा पिंड आहे. भारतीय रंगभूमीवर– आपल्याकडे मराठीतही– कोणाचा असा पिंड नाही. आम्ही सगळे रंगभूमीच्या वेगवेगळ्या स्वरूपांचा शोध घेत असतो. जसं

के. नारायण काळे नेहमी म्हणायचे– "मला हे पटत नाही विजया, की तू आयेनेस्कोही करतेस आणि ब्रेख्तही करतेस." त्या वेळी मी त्यांना म्हणायचे, की मी रंगभूमीचा आवाका शोधते आहे. मला माझा दृष्टिकोन नाही. आपल्याकडे राजकीय रंगमंच नाही. बंगालमध्ये आहे; पण माझा त्यावर विश्वास नाही. कारण ते लोक राजकीय व्यासपीठाला पर्याय म्हणून रंगभूमी वापरतात. त्यांना रंगमंचीय निष्ठा आहेत, असे मला वाटत नाही. आम्हाला कोणालाच–नटांना–दिग्दर्शकांना वा नाटककारांना–आयुष्याविषयी काही म्हणायचे आहे, असे नाही. याउलट आयेनेस्को–सार्त्र, ग्रोटोव्हस्की या सर्वांना स्वतःपाशी स्पष्ट केलेले आयुष्यविषयी विधान आहे– तत्त्वज्ञानात्मक आकलन आहे.

प्रश्न– म्हणून या नाटककारांना Metaphysical Rebels– आधिभौतिक बंडखोर म्हटलं गेलेलं आहे.

विजयाबाई– बरोबर–म्हणजे त्यांची रंगभूमी हा त्यांच्या दृष्टिकोनाचा आविष्कार आहे. भारतात एकाही नाटककाराला वा दिग्दर्शकाला असा दृष्टिकोन नाही. आपली प्रायोगिक रंगभूमी नवीनता हुडकणारी आहे.

प्रश्न– म्हणून ती तंत्राच्या बाजूला झुकते.

विजयाबाई– हो. म्हणूनच लक्ष वेधून घेण्याकडे प्रवृत्ती होते. आमचे भलेभले नाटककारही सनसनाटीपणाकडे झुकतात, याचेही कारण तेच आहे. नाटकाचा जीवच लहान असतो. म्हणून आम्ही कोमटपणेच प्रायोगिक आहोत.

एक मात्र आहे की, ज्या ज्या अशा उत्कटपणे काम करणाऱ्या नाट्यसंस्था– 'Living Theatre', 'Group Theatre' – या दहाअकरा वर्षांपेक्षा अधिक काळ कार्य करू शकत नाहीत.

प्रश्न– वाङ्मयीन नियतकालिकांचं असंच होतं.

विजयाबाई– त्यांचा विशुद्धतेचा आग्रहही त्याला कारणीभूत असेल. या नाटककार दिग्दर्शकांनी स्वतःचे नट– स्वतःची अभिनयशैली निर्माण केली. आयेनेस्कोच्या मृत्यूनंतरही त्याचे नट त्याचीच नाटके करतात. इंगमार बर्गमनसारखा नाटक–चित्रपट दोन्ही माध्यमे हाताळणारा दिग्दर्शकही स्वतःची शैली निर्माण करतो. त्याच्या कलावंतांची एकाग्रतेची क्षमता, भावनांच्या विशुद्ध केंद्राकडे जाण्याची त्यांची पद्धती ही वेगळी ओळखू येते. नाट्यावकाशाशी नाते ते कसे साधतात ते मी पाहिलेलं नाही; पण बर्गमनचा नट ओळखू येतो. पीटर ब्रुकने तयार केलेला बेन किंग्जले (गांधीजींची भूमिका करणारा नट) स्नायू कसे वापरतो ते पाहण्यासारखे असते. त्याची एकाग्रता ही कोणत्याही माध्यमात जाणवते. हे आम्ही करू शकलो नाही. 'रंगायन'ने वास्तववादी नाटकातल्या अभिनयाची पूर्वतयारी करून घेतली. मी बरीचशी स्टॅन्सलाव्हस्कीची पद्धती वापरली. पण माझा एकाच पद्धतीवर विश्वास होता असे घडले नाही. मला अजूनही वास्तववादी नसलेल्या नाटकाच्या अभिनयाची फार पूर्वतयारी करावी लागते. मी सार्त्रच्या 'No exit' ज्या प्रगोगाला पॅरिसला गेले वा शेकनरच्या प्रयोगाला गेले, तर मला त्या प्रयोगाशी नाते जुळवता येत नाही; पण या गोष्टीची ते नाट्यकलावंत पर्वा करीत नाहीत. ते फक्त त्यांच्या प्रेक्षकांसाठी प्रयोग करतात. म्हणजेच त्यांच्या प्रायोगिक रंगभूमीच्या कल्पनेत नाटककार–दिग्दर्शक-कलावंत–प्रेक्षक असा एक समूह आहे– जो आयुष्याच्या एका दृष्टिकोनाने बांधलेला आहे. आपण अजून यापासून फार दूर आहोत.

प्रश्न– युरोपातील कोणतीही रंगमंचीय चळवळ आयुष्यापासून तुटलेली नाहीच. किंबहुना ती जीवनभाष्याचे रंगमंचीय विधान आहे, हे खरेच. पण भारतात नाट्यवाङ्मयातही या प्रकारचा पीळ का दिसत नाही ?

विजयाबाई– कारण आपल्याकडे अजूनही रंगभूमी हे करमणुकीचेच माध्यम मानले जाते.

प्रश्न– तुम्ही गेल्या काही वर्षांत भारतीय रंगमंचाचा मागोवा घेण्याचा यत्न करीत आहात. प्रायोगिकतेच्या संदर्भात याचा अन्वय कसा लावता ?

विजयाबाई– त्याची सुरवात जरा वेगळी झाली– म्हणजे असं की, आपल्याला जे नवीन हुडकावंसं वाटतं– जे नवीन करावसं वाटतं ते आपण कुठे करतोय याचं भान मला नेहमीच होतं. आपण जे करतोय ते 'जमतंय' की नाही, –कळतंय की नाही, यापेक्षाही त्याचा काही प्रस्तुत संबंध आहे की नाही ? त्यात भर म्हणजे जेव्हा मी परदेशी गेले तेव्हा पाहिलं– अनुभलं होतं की, एकच इंग्रजी भाषा असून ऑस्बर्न अथवा पींटर इंग्लंड आणि अमेरिकेत वेगळ्या पद्धतीने स्वीकारले जातात. पींटर इंग्रजी भाषेच्या ज्या लयीचा वापर करतात, तो अमेरिकेत प्रस्तुत ठरत नाही.

मागे 'रंगायन'च्या काळात 'एक होती राणी' हा प्रयोग या कारणामुळेच हुकला होता. आम्हाला वाटलं होतं की, देशकालाचा संदर्भ सोडून हे नाटक करता येईल. पण राज्यक्रांती हा अनुभवच नसलेल्या मराठी प्रेक्षकांना त्या नाटकाशी नातं जोडता आलं नाही.

आपलं नातं या भूमीशी जोडलं गेलं नाही, तर आपण या इथल्या समुदायाशी संवाद साधू शकणार नाही हे माझ्या लक्षात आलं. आणि रंगमंच हा तर संवादच आहे. आम्ही नाटकी मंडळी संवादाशिवाय जगूच शकणार नाही. कोणाशी संवाद साधतोय ? का संवाद साधतोय ? हे प्रश्न विचारीतच पुढे जावे लागते. 'रंगायन'च्या काळात निदान काहीसा एकजिनसी प्रेक्षकवर्ग उपलब्ध होता; पण व्यावसायिक रंगमंचावर आल्यावर मध्यमवर्गाचे विविध स्तर सामोरे आले– विविध छटांची माणसे समोर आली. मग त्यांची संवेदनशीलता काय आहे याचा शोध चालू झाला. मराठीपण हुडकणे आवश्यक होते. त्यासाठी लोकनाट्याकडे मी वळले.

प्रश्न– पण खरोखरच आजचा जो मराठी माणूस आहे, त्याच्या संवेदनशीलतेचा शोध लोकनाट्याशी जवळीक साधून लागेल का ? पाश्चात्त्य रंगमंच आजच्या माणसाला लोकरंगभूमीपेक्षा जवळचा नाही का ? आणि अधिक महत्त्वाचा प्रश्न असा की, लोकरंगभूमी ज्या देवधर्म-रूढी-अंधश्रद्धा यांच्याशी निगडित आहे, ते सर्व नाकारणाऱ्या आधुनिक माणसाला लोकरंगभूमीशी जवळीक साधता येते का ? ते योग्य आहे का ?

विजयाबाई:– तुझ्या पहिल्या प्रश्नाला प्रामाणिकपणे उत्तर द्यायचं, तर आजच्या माणसाचा–शहरी माणसाचा–पाश्चात्त्य रंगमंचपरंपरेशी अधिक संबंध आहे हे खरेच; ज्यांचा लोकरंगभूमीशी संबंध आहे त्यांतील बहुतेकांचाही संबंध विधी (Ritual) म्हणून आहे. ते त्याच्याकडे रंगमंच म्हणून पाहत नाहीत. आपण सणांचे चार विधी करू, तसे त्यांचे लोकमंचाकडे जाणे होते. त्यामुळे आज जे लोकरंगभूमीकडे जाण्याचे– त्या पद्धतीच्या नाटकांचे पेव फुटले आहे, ते दिग्दर्शकांच्या हौसेतून यात शंका नाही. हाही प्रयोगच आहे. आणि प्रामाणिकपणे हेही कबूल करायला हवे की, परदेशी पाहुण्यांनी भारतीय परंपरेचे कौतुक केल्यावर आपण मागे वळण्याचे प्रयत्न केले.

प्रश्न– हे चालत आलेले आहे. आधुनिक काळात आपण 'शाकुंतल' प्रेमाने वाचले ते पाश्चात्त्यांच्या संस्काराने–

विजयाबाई– हो–हो. अगदी खरं आहे. पण एवढाच मुद्दा त्यात आहे, असे मात्र नाही. आम्ही लोकरंगमंचाकडे परदेशीपणे पाहतो हे खरं; पण त्यामुळेच आम्हाला त्यात नवे काही गवसण्याची शक्यता आहे.

प्रश्न– म्हणजे तुमचा विशुद्ध रूप जपण्यावर विश्वास नाही–

अनुक्रमणिका

विजयाबाई– नाही– आणि आज कोणाचा असेल असे वाटत नाही. नावीन्याच्या हौसेतून आम्ही तिकडे गेलो. आपल्या मातीतून आलेले अ–वास्तववादी, अ–प्रतिकृतिवादी नाटक पारखण्याचा हा प्रयत्न आहे. युरोपमधून Black Theatre घेण्यापेक्षा आपण इथे का शोधू नये ? 'हयवदन' वा 'घाशीराम कोतवाल' हे यशस्वी प्रयत्न नवे रूप निर्माण करण्यात यशस्वी झाले आहेत असे मी मानीत नाही वा या प्रयत्नातून एक परंपरा निर्माण होईल असेही मी मानीत नाही. दिग्दर्शक नव्या रूपाच्या शोधात आहेत, इतकेच.

प्रश्न– लोकनाटयातून नवे, महत्त्वाचे काही सांगता येईल का ? उदाहरणार्थ, आज तरुण दलित मंडळी नाटके करताहेत. त्यांना मी विचारले की, ज्या मध्यमवर्गीय जाणिवांवर तुम्ही आघात करताय त्यांच्याच 'शिवाजी मंदिर'चा रंगमंच तुम्ही का वापरताय ? तुम्ही लोकनाटयाशी अधिक सहज जवळीक नाही का साधू शकत ? त्यांचे म्हणणे त्यांचे नवे विचार कर्मकांडाने बांधलेल्या परंपरागत रंगभूमीत गुदमरतात– मध्यमवर्गीय रंगमंचही नको वाटतो– पण स्वतःच्या रंगमंचाची भाषा गवसत नाही.

विजयाबाई– मला फक्त एकच वाटतं. मी तीस वर्षे वास्तववादी नाटकं केली; पण ते एका मर्यादेनंतर कंटाळवाणं होतं. लोकरंगभूमीवरच्या एखाद्या हालचालीत पंचवीस वाक्यांचा आवाका येऊ शकतो. हे सामर्थ्य आम्ही जर रंगमंचावर आणू शकलो, तर दिग्दर्शकाला– कलावंताला अधिक स्वातंत्र्य मिळेल. रंगभूमीवर शब्द कमी वापरावे लागतील. आपले लेखक-नाटककार फार अधिक लिहितात. सगळं शब्दजड असतं. शब्दाच्या पलीकडे जाऊन रंगमंचाचे सार मिळवावे लागेल. त्यासाठी नवे लेखन व्हावे लागेल– दहापंधरा वर्षे जावी लागतील.

प्रश्न– माझा मागचा प्रश्न राहिला. अंधश्रद्धांचे काय ? म्हणजे असं, की रंगमंचाचे पुनरुज्जीवन करताना त्यातील चालीरीतींचे काय ? आपण इतर व्यासपीठांवरून ज्या रूढींना विरोध करतो, त्या रंगमंचाला चिकटून परत आल्या तर– उदा.– मुरळी– देवदासी.

विजयाबाई– नाही. त्या येता कामा नयेत. माझा जर त्यावर विश्वास नसेल– कोणाचा असू नये असं वाटत असेल, तर मग माझ्या नाटकातली– लोकनाटयातली सुद्धा स्त्री मी बंडखोर दाखवीन.

माझा धर्मावर– त्यातल्या कर्मकांडावर विश्वास नाही. मग मी काय करीन ? तर कर्मकांडाच्या– विधीच्या– मुळाशी जाईन. आपण रंगमंचावरचेच उदाहरण घेऊ. नाटक सुरू करण्यापूर्वी नारळ फोडणे, नमस्कार करणे या निष्ठा– एकाग्रता या संदर्भात सोप्या पळवाटा आहेत. पण जर माझे सर्व नट या निमित्ताने एकत्र एकाग्र पावत असतील तर ते चांगले, एवढेच मी म्हणेन.

प्रश्न– एका निसटलेल्या मुद्द्याविषयी प्रश्न विचारते. प्रायोगिक रंगमंचाने सुखात्मिकेकडे पुरेसे लक्ष दिले नाही, असे म्हटले जाते. पण 'रंगायन'ने सातत्याने त्या दिशेने प्रयत्न केले होते. विशेषतः शरीर वापरायला शिकविण्यासाठी केले होते. शरीर फेकणे, स्नायू मोकळे करणे वा गंभीर नाटकात शरीरात ताण घेणे याकडे 'रंगायन'च्या अभिनयशैलीत विशेष लक्ष पुरवले गेले. आपल्याकडे बरेचसे खांद्यावर अभिनय करणारेच नट असतात. तर या संदर्भात– कारण या सर्वांचा लोकनाटयाशी निकटचा संबंध आहे– थोडं सांगणार का ?

विजयाबाई– शरीर आणि वाचा आतल्या शक्तीची बाह्य द्वारे आहेत. नाही तर आवाजाचे ध्वनियंत्र अथवा शरीराची कवायत होते. खरं तर अल्काझी-मर्झबान या माझ्या शिक्षकांनीही मला यातलं काही शिकवलं नव्हतं. पण स्वतःवर श्रम करताना मला माझे शरीर सापडले. वास्तविक प्रत्यक्ष आयुष्यात मराठी माणूस कंठ आणि हात किती मोकळेपणे वापरतो. पण रंगमंचीय रूढींनी

त्याला बांधून टाकले. याउलट, इंग्रजी माणूस मोजके– हळू बोलणारा– शरीर न वापरणारा; पण रंगमंचावर तो मुक्त आहे. मी इंग्लंडमध्ये सर लॉरेन्स ऑलिव्हिए यांना प्रत्यक्ष पाहिलं आणि रंगमंचावर पाहिलं तेव्हा फरक तीव्रतेने जाणवला. एक नवे कवाडच उघडले गेले.

मला व्यावसायिक रंगमंचावर अजून प्रहसन करण्याची संधी मिळालेली नाही. पण इतर शैलीच्या नाट्यप्रयोगातही शरीर डोळसपणे वापरायला मी शिकवते. आपल्याकडे शब्दाच्या आधाराने आविष्कार करता आला की, नटाच्या अभिनयाला जणू खिंडार पडते. आतड्यांमध्ये जाणवलेली भावना जपावी लागते. त्यासाठी खूप प्रकारचे व्यायाम– स्वाध्यायही असतात. पण ते शब्दातून सांगणे अवघड आहे. कधीतरी मी नव्या नटांसाठी नाट्यशिक्षणाविषयी पुस्तिका तयार करणार आहे; पण त्याला कार्यशाळेची जोड असेल.

तूर्त प्रायोगिक रंगमंचावर अधिक काही बोलता येईल असे नाही. आणखी दहापंधरा वर्षे शहरात प्रायोगिक रंगमंचाच्या संदर्भात काही महत्त्वाचे होईल, असे मला वाटत नाही. पण प्रायोगिक रंगमंचाच्या निष्ठा व्यावसायिक-समांतर रंगमंचावर नेकी आणण्यासाठी आवश्यक आहेत.

० ० ०

अनुक्रमणिका

आजची मराठी प्रायोगिक रंगभूमी :
ओहोटी सुरू झालीय; पण मी आशावादी आहे !

*मुलाखत– डॉ. श्रीराम लागू
शब्दांकन– सुधीर गाडगीळ

रंगसंचावरील माझ्या अगदी पहिल्या ' एन्ट्री '-चा अनुभव फार वाईट आहे. शाळेत, म्हणजे पुण्याच्या भावे स्कूलमध्ये, इंग्रजी पहिलीत असताना स्नेहसंमेलनातील नाटकात काम करायचे होते. ' स्टेज 'वर यायला मी घाबरलो. ' एन्ट्री ' घ्यायलाच नकार दिला होता. मास्तरांनी रंगमंचावर मला अक्षरशः फेकलंच. जेमतेम प्रसंग साजरा केला. मी रंगमंचाचा त्या वेळी धसकाच घेतला होता.

पण स्नेहसंमेलनाच्या निमित्ताने वेगवेगळी नाटकं पाहिली आणि या नाट्यसृष्टीचा परिचय मात्र होत गेला. त्या वेळी मुख्यत्वे अत्र्यांचीच नाटके व्हायची. ' वंदे भारतम् ', ' लग्नाची बेडी ' इत्यादी. क्रिकेट खेळणारा सदू शिन्दे, तुळशीबागवाले, शरद तळवलकर ही मंडळी नाटकांतून कामे करायची. ही नाटके आणि ह्या मंडळींची कामे पाहून वाटले, की हे अफलातून ' मिडियम ' आहे. यात काम करायलाच पाहिजे. मग नाटके वाचायला लागलो. गडकरी हातात पडले आणि गडकरी वाचताना, एक अफलातून जगच हाती गवसल्यासारखे वाटले.

' बाथरूम सिंगर्स ' असतात ना, तसा बाथरूम नट मी बनत होतो. कारण एकीकडे नाटकाचे वेड तर वाढत होते; पण एकीकडे ' नट ' म्हणून रंगमंचावर येण्याची छाती होत नव्हती. मग चांगल्या नाटकांमधले उतारे पाठ करून बाथरूममध्ये मोठ्याने म्हणायचो. पुढे ' फर्ग्यूसन 'मध्ये असताना नाटक करण्याची इच्छाच झाली नाही; पण मेडिकल कॉलेजात गेल्यावर, आपल्याला नाटकात कोणी काम देत नाही, म्हणून मीच नाट्यविभागाचा चिटणीस झालो आणि ' वंदे भारतम् ' सादर करून त्यात ' त्रिभुवन 'ची भूमिका केली. माझी पहिली पत्नी मालती रेगे, त्या वेळी नाटकात काम करत असे. पुढे पाच वर्षे मी अक्षरशः धुमाकूळच घातला. जॉर्ज वॉशिंग्टनच्या हातात कुऱ्हाड पडावी आणि त्याने ती सर्वत्रच चालवावी, तसा मी दिवाळी, गणपती,

---

* मराठी रंगभूमीवरील प्रसिद्ध अभिनेते आणि दिग्दर्शक डॉ. श्रीराम लागू ह्यांची मुलाखत 'नवभारता'साठी श्री. सुधीर गाडगीळ ह्यांनी घेतली. त्या मुलाखतीत डॉक्टरांनी सांगितलेले अनुभव आणि व्यक्त केलेले विचार श्री. सुधीर गाडगीळ ह्यांनी सलग लेखाच्या रूपात संकलित केलेले आहेत. –संपादक.

स्नेहसंमेलन असे जेव्हा जेव्हा काही निमित्त मिळेल तेव्हा नाटके करू लागलो.

आमच्या या प्रारंभीच्या नाटकांच्या, एकांकिकांच्या निवडीतही नक्कीच वेगळेपण असायचे. 'कुलवधू'चे विडंबन 'कुलवर' या नावाने एका एकांकिकेत केले होते. ती आम्ही सादर केली होती. 'मागणी' नावाचे माधव मनोहरांचे दोनच पात्री नाटकही विषयाच्या वेगळेपणामुळे गाजत होते. गो. ल. आपटे यांचे 'उपटसुंभ', रांगणेकरांचे 'तुझं माझं जमेना' केले होते. पुढे पोस्ट-ग्रॅज्यूएट विद्यार्थ्यांनी नाटक करण्याची टूम निघाली. 'जुगार' नावाचे नाटक केले. शरद तळवलकरांनी दिग्दर्शित केले होते. त्यात एक गाणारं 'कॅरेक्टर' आहे. व्यावसायिक रंगभूमीवर ते काम पं. भीमसेन जोशींनी त्या वेळी केले होते. पुढे कॉलेज संपले. प्रश्न आला. नाटकात तर काम करायचे. पण कुठे ?

त्याच वेळी जयंत धर्माधिकारी आणि मी भालबा केळकरांना गाठलं. तेच आमचे दिग्दर्शक होते. स्वतःची संस्था काढायचे ठरवले. इथे प्रथम प्रायोगिक रंगभूमीच्या संदर्भात 'कॉन्शसली' विचार आला की, आपल्याला वेगळे काहीतरी केले पाहिजे. अर्थात नक्की वेगळे काय करायचे, याची कल्पना नव्हती. 'इंटर कॉलिजिएट ड्रॅमेटिक असोसिएशन' नावाची संस्था आम्ही काढली. दादरला त्याचवेळी स्पर्धा चालत. नव्या संस्थेतर्फे तिथे आम्ही अत्र्यांचे 'उद्याचा संसार' हे सादर केले.

हा 'मेलोड्रामा' आहे, हे त्या वेळीही कळत होते. पण बाकीच्यांप्रमाणे आम्ही ते नाटक सादर करीत नव्हतो. हे सामाजिक नाटक आहे; घरगुती वातावरण नाटकात आहे हे ध्यानी घेऊन घरातल्यासारखे बोलत होतो. वास्तववादाचा पहिला प्रयत्न त्याच वेळी केला. त्या वेळचे एक परीक्षण वाचून समाधान वाटले. त्यात म्हटले होते की, 'हे नाटक वाटत नाही. आपण एका घरावरून चाललो आहोत, घराला एक भिंत नाही, आपण घरातच डोकावून पाहत आहोत, असे वाटते.'

आम्ही चुकत-माकत शिकत होतो, स्वतःच चुका शोधायचो. हल्ली अनंत पुस्तके, शिबिरे, नाटयशाळा आहेत. त्या वेळी विशेष प्रशिक्षणाची सोय नव्हती. आमचा प्रवास संथपणे, अडखळत चाललेला असा होता. मग 'बेबंदशाही' करायला घेतले. नाटक वास्तववादी करायचे, हे इतके डोक्यात शिरलेले की, अतिरेकी वास्तववादापायी 'बेबंदशाही'चा बाजच बदलला गेला. पण त्यामुळे एक कळले की, प्रत्येक ठिकाणी वास्तववादी नको. मागणीप्रमाणे 'फॉर्म' बदलायला हवा. ऐतिहासिक नाटकाला थोडे शैलीकरण– 'स्टायलायझेशन'– हवेच.

पंचावन्न साली सरकारी नाटयस्पर्धा सुरू झाल्या. पहिल्याच वर्षी पहिलेच पारितोषिक आमच्या संस्थेच्या 'उद्याचा संसार'ला मिळाले. मला विश्रामच्या भूमिकेबाबत अभिनयाचे पारितोषिक मिळाले. ५६ साली 'दूरचे दिवे' नाटक केले. दरम्यान आमची ख्याती झाली. मुंबईच्या लोकांना आमची माहिती झाली. त्याच सुमारास आम्ही 'आंधळ्यांची शाळा' केले. ते पाहून गो. नी. दांडेकरांचे पत्र आले, की "आपण काय देखणे नाटक केले आहे ! मी एक नाटक लिहिले आहे. तुम्ही करावे ही इच्छा आहे." त्या पत्राने आभाळाला हात टेकल्यासारखेच वाटले.

गोनीदांनी 'जगन्नाथाचा रथ' वाचून दाखवले. सगळ्यांना आवडले. ते पहिले बिनछापलेले नाटक आम्ही सादर केले. ते नाटक म्हणजे भालबांच्या दिग्दर्शनाचा कळस, असे मी मानतो. मात्र भालबा त्या वास्तववादी नाटकाच्या प्रकारातून बाहेरच पडले नाहीत.

आता समूहनाटक पाहायची आपल्याला सवय झालीय. पण त्या काळात ३० पात्रे शिस्तीने स्टेजवर दंगा करतात, हे विलोभनीय दृश्य होते. दंगा म्हणजे अक्षरशः दंगा ! नाटकात गुंड हॉटेल मोडून टाकतात, असे दृश्य आहे. पाठोपाठ अंधार आणि लगेच अण्णाचे घर लागलेले. हे सारे इतक्या वेगात व्हायचे, की चमत्कार वाटायचा.

या 'जगन्नाथाचा रथ' चे पंचवीस प्रयोग झाले. हे त्या काळात आक्रीतच होते. कारण पारंपरिक नाटकापेक्षा या आमच्या नाटकाची पठडी वेगळीच होती. संगीत नव्हते. प्रयोगाला प्रतिसाद मिळाल्याने आम्हाला पुन्हा झिंग आली. छापील नाटक करायचे नाही, 'ओरिजिनल'च करायचे असे ठरवून आम्ही लेखकाचा शोध घेऊ लागलो.

वसंत कानेटकर भेटले. ते भालबांचे दोस्त. त्यांनी बुजत बुजत नवे नाटक लिहिल्याचें सांगितले. संस्थेत नाटक वाचले गेले. 'वेड्याचे घर उन्हात.' आश्चर्य असे की, भालबांसह साऱ्यांची त्या वेळी प्रतिक्रिया अशी होती की, 'नाही बुवा! हा मेलोड्रामा आहे. हे आपल्या जातीचे नाटक नाही. नको करायला!' गंमत बघा. मेलोड्रामाचा धसका इतका की, या मेलोड्रामाचा बाज वेगळा आहे, याचा 'फॉर्म'सुद्धा परिणामकारक आहे; असू शकतो हे कुणाला मान्यच नव्हते. मनोविश्लेषणाचा भाग यात आहे; 'फॉर्म'मध्ये मजा आहे, हे ध्यानीच आलं नाही. पण विरोध टिकला नाही. ३-४ वाचने झाल्यावर नाटक आवडले. ते नाटक म्हणजे पीडीए. चा 'वॉटर मार्क' ठरला. हाच वेगळे वळण घेतल्याचा काळ म्हणता येईल. अशा अर्थाने, की मराठी रंगभूमीचे सुवर्ण युग म्हणतो ते १९३० च्या आसपास संपत आलेले. ओहोटी लागलेली. त्यापूर्वी १९२० हा पीक पिरिअड-कळसाचा काळ- म्हणता येईल. गडकरी, गंधर्व, खाडिलकर, देवलांसारख्या लेखक- कलाकारांच्या कंपन्या होत्या. गणपतराव वोडस, दाते, गणपतराव भागवत, दीनानाथ, केशवराव भोसले होते. पण १९३० ला ऱ्हास सुरूच! सिनेमाचे आक्रमण झालेले. नवे नाटककार संपलेले. नवे नट येणे थांबलेले. मराठी रंगभूमी जगतीय का मरतीय, अशी अवस्था झालेली. नानासाहेब फाटक जिवंत होते. पण ते करत काय होते? तेच गडकऱ्यांचे 'पुण्यप्रभाव', 'एकच प्याला'. अत्रे, वरेरकर, रांगणेकर या तिघांमुळेच मराठी रंगभूमी जिवंत राहिली, ठेवली गेली. पण त्यांना नवे काही म्हणायचे नव्हते. नवा 'फॉर्म' देता आला नव्हता. त्यातल्या त्यात वरेरकर हे मराठी रंगभूमीवर इब्सेन आणूया, असे म्हणत, प्रयत्न करत होते. पण या साऱ्यांना जे म्हणायचे होते ते गडकरी, खाडिलकरांनी आधीच म्हटलेले होते. आणि एवढ्यात दुसरे महायुद्ध झाले. यामुळे जगाचा विचार करण्याचा दृष्टिकोणच बदलला. आयुष्याचा नव्याने अर्थ शोधायला माणसांनी सुरुवात केली. आपण मूल्यं वगैरे जपतो आहोत आणि तिकडे एका माणसाने बॉम्ब टाकताच लाखोजण मरण पावतात; त्यांच्या पिढ्या संपतात. तेव्हा आयुष्य नावाच्या प्रकाराला अर्थ आहे का? हे इतकं क्षणभंगुर आहे का? अस्तित्ववादाच्या कल्पना यातून निर्माण झाल्या. येन केन प्रकारेण माणसानं जगत राहिले पाहिजे; मूल्यांना अर्थ नाही, असे सत्य बाहेर आले. मग या नव्या जाणिवेने लेखकांच्या पिढ्या नव्याने लिहायला लागल्या. ही जाणीव आपल्याकडे यायला यूरोप- अमेरिकेच्या मानाने जरा वेळ लागला. कारण प्रत्यक्ष बॉम्ब इथे पडला नव्हता; अनुभव नव्हता. पण ॲम्पथी-सिम्पथी नावाचा प्रकार असतोच. दूरान्वयाने ते इथल्या लोकांनी अनुभवले. आणि इथला लेखकही नव्या, वेगळ्या जाणिवेनें लिहू लागला.

वसंत कानेटकर, तेंडुलकर, पुरुषोत्तम दारव्हेकर ही सारी मंडळी वेगवेगळ्या ठिकाणी असूनही वेगळ्या जाणिवेने, एकाच प्रकारचे लिखाण करू लागली. आत्माराम भेंडे, विजया जयवंत, दामू केंकरे, भालबा, ही नट-दिग्दर्शक मंडळी परस्परांना माहीतही नव्हती. पण प्रत्येकाच्या विचाराची दिशा एकच होती. एका नव्या जाणिवेने ही सारी मंडळी लिहीत होती; नाटके सादर करत होती. हिला एकत्रित चळवळ म्हणावी, तरी चळवळीला कुणी अध्वर्यू नव्हता. कारण कुणी कुणाला माहीत नव्हता.

परस्परांना परस्परांच्या विचाराचा पत्ता ५५।५६।५७ ला सरकारी स्पर्धेमुळे लागला. आणि तिथे एकमेकांना कळले की, अरे आपण करतोय तेच हे करतायत. आपण सारे एकाच दिशेने जातोय. मग सहकार्याने तरी पुढे जाऊ. आणि मग परस्परांच्या मदतीने, गेल्या २५ वर्षांचा नाट्यसृष्टीचा काळ उत्तमच गेला.

आम्ही मागच्या पिढीच्या मानाने भाग्यवानच म्हणायला पाहिजे. कारण 'एक्सायटिंग' काळ आमच्या वाट्याला आला. आमच्या आधीची केशवराव दाते, मामा पेंडसे, नानासाहेब फाटक ही मंडळी रंगभूमीच्या अस्तकाळात आली. त्यांनी पूर्वसूरींनी केलेलं केलं.

आमचं भाग्य असं की, आम्ही त्यांचं तर केलंच (पुण्यप्रभाव, भावबंधन इ.); पण आमचा उमेदीचा काळ तेंडुलकर, कानेटकर, शिरवाडकरांच्या काळात गेला.

अनुक्रमणिका

आता पंचवीस वर्षांनंतर मात्र असं दिसतंय की, कळसावरून पुन्हा खाली येणं सुरू झालंय. कुठल्याही संस्कृतीचा इतिहास असाच खाली येतो. तेंडुलकर, कानेटकर, शिरवाडकर काहीसे थांबलेत. खानोलकर गेलेतच. अर्थात तेंडुलकर हा असा समर्थ माणूस आहे की, केव्हाही उठेल आणि फाट्कन चपराक मारून जाईल. म्हणजे कधी काय 'सरप्राइज' ते देतील, सांगता येत नाही. पण एक 'बूम पिरिअड' त्यांचाही गेलाय, ही वस्तुस्थिती आहे. आळेकर, एलकुंचवार, अच्युत वझे राहिले. ते काही नवं करत नाहीयेत. पण मी आशा सोडलेली नाही. कारण ही करणारी माणसं आहेत. महेशचं 'वाडा चिरेबंदी' हे नवं नाटक तर 'यूजीन ओनील'च्या लेव्हलचे आहे. तेव्हा प्रतिभेला वार्धक्य असतेच; मरण असतेच. नवी पिढी काही देऊ शकेल हीच आशा बाळगायची असते. पण एक नक्की, की 'प्रायोगिक' नावाचा जो काही पदार्थ नाट्यसृष्टीत होता, तो संपल्यासारखाच आहे. ३० सालाच्या आसपास जसे मराठीतील लेखन ओहोटीला लागले, तोच प्रकार पुन्हा झालाय. नव्या जाणिवेने जे लिहायला लागले ते पुन्हा संपल्यासारखे वाटतायत. त्यांना जे म्हणायचे होते, ज्या नव्या फॉर्ममध्ये म्हणायचे होते, ते त्या संपूर्ण पिढीचे म्हणून झालंय. त्याच्या पलीकडे जाऊन नवीन काय म्हणायचं हा त्यांच्यापुढे प्रश्न आहे. त्यामुळे ते वर्तुळात फिरत राहण्याची भीती वाटण्याचा काळ आलाय.

खरं तर आजची भोवतालची राजकीय-सामाजिक स्थिती अशी आहे की, म्हणण्यासारखे खूप आहे, पण म्हणत नाहीयेत. असं का? सांगतो. आजची सिग्निफिकंट पिढी आहे. स्वातंत्र्यपूर्व काळात उत्साही, आशावादी, स्वातंत्र्याकांक्षी हळवी पिढी होती. साने गुरुजी वगैरेंच्या मूल्याने भारावलेली अशी आमची पिढी होती. आता हीच आमच्या बरोबरची पिढी राज्य करतीय. शिकवली गेलेली मूल्ये, उराशी बाळगली गेलेली मूल्ये ह्यांच्यानुसार आज ही राज्यकर्ती पिढी राजकारण, समाजकारण किती करते? तर नाही. मूल्यांचा विसर पडलाय. खरं तर नवीन गोष्ट अशी लक्षात आली, की आपण दरिद्री जगत होतो; देश गरीब होता. तसा तो नाहीये; श्रीमंत आहे. आधीचे चोर संपत्तीचा उपभोग घेत होते. आता मी उपभोगतो. कसली आली मूल्यव्यवस्था?

राजकारणात, समाजकारणात हा जो मूल्यांचा ऱ्हास झाला, तो साऱ्या समाजात झिरपतोय. कारण समाजातील सांस्कृतिक क्षेत्रे, कलाक्षेत्रे असतात, ती राजकारणाइतका प्रभाव समाजावर टाकू शकत नाहीत. कारण ही सांस्कृतिक क्षेत्रे म्हणजे आयसोलेटेड बेटे असतात. संपूर्ण समाजाचा ऱ्हास होतो, तेव्हा त्याला कलाकारही बळी पडू लागतात. याच मरगळ आलेल्या 'लिथार्जी'च्या काळात आता आपण आहोत. हा काळ बदलेल असं वाटलं होतं. इंदिराजींच्या खुनानंतर वेगळं वळण लागेल असं वाटलं होतं; पण आपल्या समाजावर कुठल्याच आघातांचा प्रचंड परिणाम फार काळ टिकत नाही. आपला आयुष्याकडे पाहण्याचा दृष्टिकोनच बदललाय.

संवेदनाक्षम लेखकांना भोवतीच्या घटनांचा फार त्रासच वाटत नाही. स्थितिशील, सहिष्णू हिन्दू संस्कृतीचाच हा एक भाग आहे. वाटेल ते आघात आपण पचवू शकतो. फणा काढून उभे राहाणे यांना माहीतच नाही. नाटक सोडा; साहित्याची तीच स्थिती आहे. प्रायोगिक नाटकांची तीच शोकांतिका आहे.

आपण प्रथमपासूनच प्रायोगिकचा अर्थ चुकीचा घेतला. मराठीत प्रायोगिक काय आहे, हे पाहण्याऐवजी अमेरिकेत प्रायोगिक काय आहे, हेच पाहत आलो. १८४३ साली विष्णुदास भावेंनी पहिलं नाटक लिहिलं, तो प्रयोगच होता.

'शाकुंतल' हा संगीत नाटक म्हणून वेगळाच प्रयत्न होता. वर्तकांचं 'आंधळ्याची शाळा' प्रयोगच म्हणता येईल. आशय वेगळा सांगणारी, 'फॉर्म' वेगळा मांडणारी, तीच चाकोरीबाहेरची प्रायोगिक नाटके, असा विचार हवा. आपण जे काही रूढ पारंपरिक आहे, त्यापेक्षा वेगळ्या मार्गाने जाण्याचा प्रयत्न करतो ते प्रायोगिक, असाच विचार व्हायला हवा.

प्रायोगिकपैकी सगळेच चांगलं असेल, असं नाही. पण चांगलं-वाईट शोधण्याची ही प्रयोगशाळाच आहे. १९५८ साली 'वेड्याचं घर

अनुक्रमणिका

उन्हात ' वेगळे वाटले; तेच ७० साली व्यावसायिक रंगभूमीवर मोहन वाघांनी केले. पण लोकांनी ते फेकले. पी डी. ए. शी माझे भांडण याच मुद्द्यावरून झाले, की बाबा, ५१ साली 'उद्याचा संसार' प्रायोगिक होतं. पण ' प्रेमा तुझा ' प्रायोगिक नाही, तरी आम्ही संस्थेच्या नावात प्रोग्रेसिव्ह म्हणायचे; हे इष्ट नाही.

गेल्या पंचवीस वर्षांत मात्र नवनवीन प्रकारची नाटके लिहिली गेली. पूर्वी कथानक, संगीत यांत फरक असे. पण व्यक्त करण्यात, आशयात फरक नव्हता. पातिव्रत्य, देशभक्ती अशी पारंपरिक मूल्ये मनात दडलेली. त्यांचा पुरस्कार करण्यासाठी लेखन. करमणुकीबरोबर शिकवणही हवीच, हा हट्ट ! दुर्दैवाने गडकऱ्यांसारखा प्रतिभावानही याला बळी पडला. त्यांनी जोखड झुगारून लिहिले असते, तर 'एकच प्याला' जगातले अद्वितीय नाटक झाले असते. गडकरी फार लवकर गेले. वीज चमकून जावी तसे गेले. पण लवकर जाऊनही पाच अजरामर नाटके देऊन गेले.

गडकऱ्यांची आणखी चमत्कारिक स्थिती अशी की, त्यांच्या स्पर्धेतले खाडिलकर, कोल्हटकर, देवल हे पदवीधर, प्रतिष्ठित वकील, एम. ए. असे काही काही होते. गडकऱ्यांचे पुरेसे महाविद्यालयीन शिक्षण झालेले नव्हते; त्यांच्यापाशी पदवी नव्हती. नाट्यगृहात साधे 'डोअरकीपर' म्हणून ते आरंभी काम करीत. खाडिलकर, कोल्हटकर आदींना मागे टाकून पुढे जायचे, या ईर्षेच्या आहारी जाऊन गडकऱ्यांनी काही तडजोडी त्यांच्या नाटकांत केल्या. गाणी हवीत; घ्या. तत्कालीन सामाजिक, राजकीय गोष्टींचा उहापोह हवा; घ्या. संबंध असो वा नसो, रामलालच्या तोंडी भाषणे हवीतच. पाच अंक हवेतच. (कारण शेक्सपियरचे असतात.)

मी 'एकच प्याला' नव्याने बसवताना त्यातल्या नाटकाशी संबंध नसलेल्या वळसे. वेलांटया, फाफट पसारा काढत गेलो आणि आटोपशीर आवृत्ती बनवली.

⊙ ⊙ ⊙

अनुक्रमणिका

आधुनिक प्रायोगिक कन्नड रंगभूमी

वामन बेंद्रे

नाट्यकला ही द्राविडांची देणगी आहे. आर्य लोकांनी ह्या कलेत संभाषणाची भर घातली असावी. त्यामुळे नाटक हा प्रकार कालिदासपूर्व कालीच द्रविड व आर्य रंगभूमींच्या वैशिष्ट्यांतून सिद्ध झाला असावा, असा तर्क डॉ. चंद्रशेखर कंबार यांनी मांडलेला आहे.

कालिदासाच्या अभिज्ञान शाकुंतलाच्या प्रारंभीच– "अभिज्ञानशाकुंतलं नामधेयेन **नाटके**नोपस्थातव्यमस्माभिः" "सुविहित **प्रयोग** तया आर्यस्य न किमपि परिहास्यते" व "आ परितोषा द्विदुषां न साधुमन्ये **प्रयोग** विज्ञानम् ।" असा उल्लेख आहे येथे नाटक व प्रयोग असे दोन्ही शब्द वापरलेले आहेत. यात विज्ञान हाही एक महत्त्वाचा शब्द आहे. नाटक हा शब्द नाटक हा साहित्यप्रकार व प्रयोग-विज्ञान म्हणजे रंगभूमीवरील प्रयोग असा अर्थ येथे घेणे मला युक्त वाटते.

नवव्या शतकातील कन्नड काव्य लक्षणग्रंथ– 'कविराज मार्ग' यात कन्नड लोक व संस्कृती ह्यांचे वर्णन करताना "अज्ञ व अशिक्षित लोक काव्य**प्रयोग** जाणण्यात परिणत होते," असे म्हटलेले आहे. पण कन्नड भाषेत मुद्रित नाटक उशीरा आले.

कर्नाटकातील जानपद रंगभूमीस चारशे वर्षांचा इतिहास निश्चितच आहे. १६ व्या शतकापासून १९ व्या शतकापर्यंत जानपद रंगभूमी भरभराटली आणि १८६९ ला व्यावसायिक रंगभूमीचा उदय झाला असे म्हटले जाते.

चारशे वर्षांपूर्वीचा कन्नड भाषेतील प्रमुख नाट्यप्रकार म्हणजे– यक्षगान. या यक्षगानालाच आट, दशावतार, बयलाट, दोड्डाट, सण्णाट, मेळ इत्यादी प्रादेशिक नावे प्रचारात आहेत. यक्षगानात तिट्टू, बडगतिट्टू व तेंकतिट्टू असे तीन प्रकार आहेत. इडगुंजी व कर्की या भागांत यक्षगानाचा तिट्टू हा प्रकार प्रचारात आहे. याचप्रमाणे बडगतिट्टू कुंदापूर व ब्रह्मावर येथे आणि तेंकतिट्टू उडुपीच्या सभोवतालीच्या प्रांतांत व दक्षिण कासारगोडकडे प्रचारात आहे. यक्षगान ही एक आराधना आहे. यामुळे या प्रकारात प्रतिष्ठापन–नांदी व विसर्जन–भरतवाक्य असा बंध आहे. यक्षगानाचा नवस मागून घेण्याची परंपरा आजही आहे. या कारणामुळे देवळांतून यक्षगानाचे नवस फेडले जातात. हल्लीही पंधरा-सोळा मंडळे नवसपूर्तीसाठीच यक्षगान करतात. याव्यतिरिक्त यक्षगान कला अगर व्यवसाय म्हणून करणारी भरपूर मंडळे आहेत. फक्त स्त्रियांची व बालकांचीही मंडळे आहेत.

कालमानाप्रमाणे यक्षगानातील गाण्यांना नव्या-नव्या पण अशास्त्रीय चाली लावणे, लांबलचक संभाषण करणे, अतिरंजक व अश्लील विनोद करणे इत्यादी बदल यक्षगानात डोकावू लागले. यक्षगानातील पोटभेदांमुळे परस्पर ईर्षा वाढू लागली. रात्रीपासून सकाळपर्यंत यक्षगान करण्याची सवय मंडळांना जडलेली होती. हे सर्व पाहून डॉ. शिवराम कारंत व्यथित झाले. यामुळे त्यांनी यक्षगानरंगभूमीत काही प्रमुख बदल केले. ते खालीलप्रमाणे–

१) यक्षगानाची सुमधुर गाण्याची पद्धत टिकवणे व संपूर्ण यक्षगान २ ते २॥ तासांत संपवणे. २) यक्षगानातील– पोटभेदांतील भांडणे मिटवून त्यांचा उत्तम संगम साधणे. ३) यक्षगानातील स्त्रीवेष पुरुषवेषाइतकेच आकर्षक करणे– त्यासाठी लहान-लहान किरीटे, नाजूक कंबरपट्टे व उठावदार साड्या यांचा वापर करणे. ४) यक्षगानातील नृत्याचे नृत्यरूपक बनवून प्रदर्शन करणे.

१९६० साली डॉ. शिवराम कारंत यांनी त्यांच्या ह्या नवीन दृष्टीने बसविलेले यक्षगान नृत्यरूपक प्रेक्षकांसमोर सादर केले. १९५८ सालीच त्यांनी लिहिलेल्या यक्षगान बयलाट या महाप्रबंधास साहित्य अकादेमीचे पारितोषिक मिळालेले होते.

१९७१ साली त्यांनी उडुपीमध्ये यक्षगान केंद्राची स्थापना केली. प्रा. कु. शि. हरिदास भट्ट या केंद्राचे

अनुक्रमणिका

प्रमुख संचालक आहेत. डॉ. शिवराम कारंतांचे स्वप्न येथे साकार होत आहे. महाबल हाराडी, लक्ष्मीनारायण, माधव नाईक इत्यादी लोक येथे नृत्य शिकवतात. निलाधर रामकृष्णय्या हे यक्षगान संगीत शिकवतात. या केंद्रात आबालवृद्ध व परदेशांतील हौशी कलाकार शिक्षण घेतात. येथे तयार झालेल्या मंडळाने १९७८ साली हाँगकाँग येथे, १९८१ मध्ये जपान व रोम येथे व १९८२ मध्ये लंडनमध्ये भीष्मविजय, अभिमन्यु व बभ्रुवाहन काळग ही प्रख्यात यक्षगाने सादर करून यक्षगानास विश्व-रंगभूमीच्या पातळीवर प्रतिष्ठापित केले. याचे संपूर्ण यश या केंद्रास व डॉ. शिवराम कारंत यांनाच आहे. कथकलीविषयी महाकवी वल्लथोल यांनी केलेले कार्य व डॉ. शिवराम कारंत यांनी यक्षगानात केलेली सुधारणा व प्रगती या गोष्टी फारच मोलाच्या आहेत, याबद्दल दुमत नाही.

मराठी रंगभूमीवर कर्नाटकातील यक्षगानाचा प्रभाव पडला आहे किंवा नाही हा मुद्दा माझ्या दृष्टीने फारच गौण आहे. विष्णुदास भावे, किर्लोस्कर इ. प्रमुख नाटककारांनी कर्नाटकातील त्या वेळची यक्षगाने पाहिलेली होती ही गोष्ट मान्य करावीच लागते. तदनंतरच्या काही काळात मराठी रंगभूमी व फार्सी नाटक कंपन्या आघाडीवर होत्या; त्यामुळे कन्नड रंगभूमीस आपण डोके वर काढावे अशी इच्छा बळावू लागली. याचा परिणाम म्हणजे बेळगावजवळील हलसगी या खेड्यातील वेंकण्णाचार्य अगळगट्टी यांनी १८६९-७० साली 'हलसगी नाटक कंपनी' सुरू केली. नंतर गदगमध्ये शांतकवि (बाळाचार्य सक्करी) यांनी 'कृतपूर नाटक मंडळी' या नावाची कंपनी चालू केली. आधुनिक कन्नड रंगभूमीचे पितामह शांतकवि की अगळगट्टी याबद्दल संशोधन चालू आहे.

१९७९ च्या नंतरच्या काळात— १) श्री चामराजेंद्र कर्नाटक सभा— म्हैसूर, २) रत्नावली नाटक सभा— म्हैसूर, ३) गुब्बी श्रीचन्नबसवेश्वर कृपापोषित मंडळी— गुब्बी, ४) कोलूर संगीत नाटक मंडळी, ५) महालक्ष्मी नाटक मंडळी— शिरहट्टी, ६) दत्तात्रय नाटक मंडळी— गदग, ७) श्रीहालसिद्धेश्वर प्रासादित नाटकसभा— हलगेरी इत्यादी व्यावसायिक कंपन्या आणि एन्. सुब्बण्णा बसवप्पशास्त्री, चुरमरी गरुड सदाशिवराव, शिरहट्टी वेंकोबराव, गुब्बी वीरण्णा, टी. राघवाचार, वरदाचार्य, शिवमूर्तिस्वामी कणबरगी, एणगी बाळप्पा इत्यादी नावे व्यावसायिक रंगभूमीच्या यशाची साक्ष देतात.

१९२५ पूर्वी शाकुंतल, किरातपर्व बकावली, हरिश्चंद्र, शनिप्रभाव, दानशूर कर्ण, प्रभावती परिणय, श्रीकृष्णलीला, भक्त कबीर इ. नाटके केली जात. त्या काळच्या प्रेक्षकांना वीर, करुण, भक्ती व शृंगाररसप्रधान नाटकेच जास्त आवडावयाची. त्यानंतरच्या १९५० पर्यंतच्या व्यावसायिक रंगभूमीत फारसा फरक पडला नाही. तोच तोपणा, व्यावसायिक नटांचे अज्ञान व नाटक मंडळ्यांच्या मालकांचा अरेरावीपणा वाढत जाऊन बुद्धिमान लोकांना व्यावसायिक रंगभूमीतील उणिवा जाणवू लागल्या. पाश्चिमात्य साहित्याचा अभ्यास, आधुनिक विचारांचा प्रभाव व व्यावसायिक रंगभूमीवरील अतिरेकीपणा या तीन कारणांमुळे विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात नवीन नाटके व हौशी रंगभूमी निर्माण झाली, असे डॉ. एच्. के. रंगनाथ म्हणतात. विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात जानपद रंगभूमी फक्त खेडुत लोकांसाठी, व्यावसायिक रंगभूमी खेडुत व नगरवासीयांसाठी व हौशी रंगभूमी कॉलेजमधील प्राध्यापकवर्ग व विद्यार्थ्यांसाठी होती. अपवाद म्हणून यांत थोडाफार बदलही आढळतो. जानपद रंगभूमीवर वेषभूषा व संगीताला प्राधान्य होते. व्यावसायिक रंगभूमीवर संगीत व डोळे दिपून जातील असे देखावे, पडदे, नेपथ्य यांवर जास्त भर असावयाचा; यामुळे व्यावसायिक रंगभूमीचे मालक जास्तीत जास्त भांडवल गुंतवून आपल्या नाटकांचा उठाव करीत होते. जानपद व व्यावसायिक रंगभूमीवर नाटककाराला फार महत्त्व नव्हते.

धारवाडमध्ये १९०५ साली 'भरत कलोत्तेजक संघ' या नावाची हौशी रंगभूमी निर्माण झाली. बेंगलोरमधील 'अमेचूर ड्रॅमॅटिक असोसिएशन'— (१९०९) ही संस्था कन्नडमध्ये "रंगभूमी" व इंग्रजीमध्ये "थीएटर" नावाचे मासिक चालवत असे. १९१९ मध्ये म्हैसूरमध्ये साहित्य नाटक संघ, व १९२७ साली बागलकोट येथे 'वासुदेव विनोदिनी

सभा ' या नावाची हौशी नाटकाची मंडळे निघाली. स्वातंत्र्यपूर्वकालीन हौशी रंगभूमीच्या नाटकमंडळ्या एकेका नाटककाराच्या प्रयत्नामुळेच स्थापिल्या गेल्या. नवोदय काळातील (१९०० ते १९५०) ' संस, बी. एम्. श्री, पुट्टप्पा, मास्ती, पु. नि. न., कैलास, श्रीरंग, अ. न. कृ., द. रा. बेंद्रे, मुगळी, गोकाक, शिवराम कारंत, के. गुंडण्णा, लक्ष्मणराव बेंद्रे, पर्वत वाणी, एन्. के. कुलकर्णी, क्षीरसागर इत्यादींनी नाटके लिहिली. या सर्वांनी प्रामुख्याने सामाजिक नाटके लिहिली. ' संस ' यांनी ऐतिहासिक नाटके लिहिली. ग्रीक नाटकाच्या प्रभावामुळे बी. एम्. श्री यांनी ' अश्वत्थाम ' नाटक लिहिले.

व्यावसायिक रंगभूमीच्या काळात कालिदास, भवभूती, भास, शूद्रक, भट्टनारायण इत्यादिकांच्या, संस्कृत नाटकांच्या भाषांतरांना वा रूपांतरांना प्रामुख्य मिळाले. तर हौशी रंगभूमीच्या काळात शेक्सपिअर, इब्सेन, मोल्येर, बर्नार्ड शॉ इत्यादिकांच्या नाटकांचे अनुवाद अथवा रूपांतरे केली गेली व काही वेळा त्यांचे रंगभूमीवर प्रयोगही झाले. पुष्कळ लेखकांनी नाटके फक्त लिहिली. पण कैलासम् आणि श्रीरंग यांनी मात्र पुष्कळ नाटके लिहिली व ती स्वतः बसविली. श्रीरंगांनी १९३३ साली धारवाडमध्ये ' कन्नड नाटच विलासी संघ ' नावाची संस्था स्थापन करून आपलीच निरनिराळी नाटके रंगमंचावर आणली.

या काळात महाविद्यालयीन स्नेहसंमेलने व विविध स्पर्धा यांच्या निमित्ताने छोटया छोटया एकांकिका व विनोदी नाटके पुष्कळ लिहिली जात असत. हौशी रंगभूमीच्या काळात नाटककाराला फार महत्त्व होते. त्याचे नाटक त्याच्या सूचनांबरहुकूम बसविले जात असे. दिग्दर्शकाला फार थोडे स्वातंत्र्य होते.

१९५९ साली श्रीरंगांनी ' कत्तले वेळकु ' नावाचे नाटक लिहिले व कन्नड प्रायोगिक रंगभूमीची सुरवात झाली, असे म्हणता येईल. १९५९ ते १९६६ या काळात जानपद रंगभूमी, व्यावसायिक रंगभूमी व हौशी रंगभूमी यांमध्ये आदान-प्रदान होऊन एक नवीनच रंगभूमी निर्माण होणे आवश्यक आहे, असे पुष्कळांना वाटू लागले. तसा प्रयत्नही केला गेला. परंतु जानपद रंगभूमीला देवालयांचा व भक्तांचा आश्रय होता. व्यावसायिक रंगभूमीला राजाश्रय असून शिवाय जत्रेच्या निमित्ताने खेडयांतील प्रेक्षकांचा जबरदस्त आश्रय होता. त्यामुळे त्यांना प्रायोगिक रंगभूमीचे विचार पटले नाहीत.

दिल्लीच्या ' नॅशनल स्कूल ऑफ ड्रामा'चे नाटयशिक्षण घेऊन आलेले बी. व्ही. कारंत, आर्. नागेश, व्ही. राममूर्ती, अशोक बादरदिन्नी, प्रेमा कारंत इत्यादी दिग्दर्शकांमुळे प्रायोगिक रंगभूमी खऱ्या अर्थाने सुरू झाली. बी. चंद्रशेखर व श्रीरंग यांचे प्रायोगिक रंगभूमीच्या दृष्टीने प्रयत्न चालू होतेच. जी. बी. जोशी, के. व्ही. सुबण्णा, प्रसन्न, सी. जी. कृष्णस्वामी, गिरीश कार्नाड, चंद्रशेखर, कंबार, चित्तरंजन चटर्जी, अनिल ठक्कर, के. एस्. शर्मा, चंद्रशेखर पाटील, न. रत्न, तोंटदार्य, सिंधुवक्की अनंतमूर्ती, सी. आर्. सिंह, इत्यादी लोकांनी प्रायोगिक रंगभूमीचा प्रामुख्याने विचार केला. तशा धर्तीची नाटके ते बसवू लागले.

बेंगळूरकडे बी. व्ही. कारंत, म्हैसूरकडे डॉ. नरेश व जयराम ताताचार, धारवाडकडे जगतीर्थ जोशी, हेग्गोडकडे के. व्ही. सुब्बण्णा— असे हे लोक प्रायोगिक रंगभूमीचे आधारस्तंभ आहेत. यांच्याबरोबर अनेक नाटककार, नट, तंत्रज्ञ, विमर्शक यांचा समूह कार्यतत्पर झालेला आहे. या चळवळीमुळे ठिकठिकाणी खालील नाटयमंडळे उत्तम कार्य करीत आहेत.

आर्. नागेश यांची सूत्रधार व जननाटयमंडळी अशी दोन मंडळे, लोकेश यांचे ' रंगसपद ' मंडळ, पी. लंकेश यांचे प्रतिमा नाटक रंगमंडळ, जी. व्ही. शिवानंद यांचे कलाकुंज, सी. आर. सिंह यांचे नटरंग, बी. व्ही. कारंत यांचे बेनक हे मंडळ— ही सर्व मंडळे बेंगळूरची आहेत. म्हैसूरचे समतेंतो मंडळ, धारवाडचे कलोद्धारक संघ, अंतरंग व कलादेगुळ ही मंडळे, हुबळीची प्रगती कलावृंद, रंगरजनी, अभिनयभारती ही मंडळे, हेग्गोडचे नीनासं मंडळ, दावणगेरीचे प्रतिमासभा हे मंडळ, गुलबर्ग्याचे रंगमाध्यम हे मंडळ, विजापूरचे कलामाध्यम हे मंडळ— अशी यादी फार लांब आहे. कर्नाटकात हल्ली पुष्कळच नाटयस्पर्धा चालतात.

आजची प्रायोगिक रंगभूमी प्रेक्षकांशी हितगूज करत आहे. कर्नाटकातील मोठी उणीव म्हणजे

आधुनिक उपकरणाने सुसज्जित अशी रंगमंदिरे बोटावर मोजण्याइतकीच आहेत म्हणून प्रत्येक मोठ्या गावात व खेड्यातही एकेक नाट्यमंदिर व्हावे व या कामासाठी नाटक अकॅडमीने मदत केली पाहिजे अशी चळवळ द्रुतगतीने चालू आहे.

प्रायोगिक रंगभूमीत दिग्दर्शकाला फार महत्त्व आहे. नाटककार हा समग्र नाट्यप्रयोगाचे एक अंग आहे. येथे नेपथ्य करणाऱ्यांनाही फार महत्त्व आहे. प्रकाशसंयोजन, ध्वनिसंयोजन, रंगमंच रंगशिल्प व रंगभूषा यांबाबतीत जानपद, व्यावसायिक व हौशी रंगभूमीच्या काळात नसलेले विचार प्रायोगिक रंगभूमी करीत आहे. नवनवीन कल्पना राबवत आहे. हे शिक्षण दिल्लीच्या राष्ट्रीय नाट्यशिक्षण शाळेत दिले जाते व हल्ली काही काही विश्वविद्यालयीन अभ्यासक्रमात या शिक्षणास स्थान मिळालेले आहे. बेंगळूर व म्हैसूर विश्वविद्यालयात नाट्यशिक्षणाची सोय आहे.

नाट्य ही केवळ हौस नसून एक नवीन शिक्षण व कला आहे, हे आजचे दिग्दर्शक प्रेक्षकांना पटवून देत आहेत. आजकालच्या यांत्रिक प्रगतीमुळे आजच्या नटवर्गाला प्रकाश संयोजन व ध्वनि संयोजनाची इत्थंभूत माहिती असणे अवश्य आहे. प्रत्येक नट आपली आपणच रंगभूषा करून घेण्यास समर्थ झाला पाहिजे. नाटककार, नट, विविध कलाकार, तंत्रज्ञ व प्रेक्षक मिळून नाट्यक्रिया पूर्ण होते असा प्रायोगिक रंगभूमीचा दृष्टिकोन आहे. प्रायोगिक रंगभूमी हीच व्यावसायिक रंगभूमी व्हावी अशीही इच्छा आहे. त्या दृष्टीने कर्नाटकात पावले पडत आहेत.

नेपथ्यकार हा नटाइतकाच महत्त्वाचा आहे, ही भावना नटांमध्ये रुजवून नेपथ्यकारांना योग्य ते शिक्षण दिले जात आहे. प्रकाशकाचे काम रंगमंच दिपविणे व नटांना प्रकाशात ठेवणे एवढेच नाही, तर विविध प्रकारच्या दीपांचा, योग्य तो वापर करून त्रिपरिमित अभिव्यक्ती व मनोवैज्ञानिक परिणाम साधणे हे हल्लीच्या रंगभूमीचे ध्येय आहे. रंगभूषा म्हणजे रंग फासणे नव्हे. पात्राला अनुरूप रंगभूषा हवी. ध्वनिवर्धक व ध्वनिमुद्रकाचा योग्य तो वापर करण्यास नटांनी शिकावे लागते. व्यावसायिक व हौशी रंगभूमीच्या काळात प्रेक्षकांना ऐकू येईल असे ओरडून बोलणे जरुरीचे वाटायचे. पण आज नटांनी आपल्या आवाजातील कंपनांनी भावोद्दीपन करण्यास शिकावयाचे आहे. प्रकाशयोजना व ध्वनियोजना ही चमत्कारासाठी वापरू नये, तर ती त्या नाटकाच्या प्रयोगास अनुगामी व पात्रपरिपोषक असावी या दृष्टीने व्ही. राममूर्ती यांनी प्रकाशयोजना व नेपथ्य यात नवीन नवीन प्रयोग केले. एल्. कृष्टप्पा व एच. व्ही. वेंकटसुब्बय्या यांनी ध्वनिसंयोजनात नवीन प्रयोग केले व प्रेक्षकावर परिणाम करण्यात ते यशस्वी झाले आहेत. बी. एन्. नारायण ह्यांनी रंगभूषा व प्रेमा कारंत यांनी वस्त्रालंकार याविषयी उत्तम कार्य केलेले आहे.

१९५४ मध्ये धारवाडमध्ये कलोद्धारक संघाची स्थापना झाली १९६१ सालापासून त्या संघाने माध्यमिक शाळेतील विद्यार्थ्यांकरिता रविवारची रंगशिक्षण शाळा सुरू केली. या शाळेत तयार झालेले विद्यार्थी आज उत्तम नट म्हणून गणले जात आहेत. १९६८ साली हुबळी येथील प्रगती कला वृंदाचे दिग्दर्शक चित्तरंजन चटर्जी ह्यांनी दीपांचा योग्य तो वापर करण्याची प्रथा पाडली.

१९७० साली धारवाड येथेच अंतरंग नांवाची नाट्यसंस्था सुरू झाली. या संस्थेने पारंपरिक नाटके न बसविता प्रायोगिक नाटके करण्याची प्रथा सुरू केली.

१९७६ साली गिरीश कार्नाड यांनी कलाकेंद्र व चित्रा फिल्म सोसायटी यांची स्थापना केली. नाटक करणे व पाहणे ही एक शिस्त आहे, हे पटवून दिले. नाटक ठरावीक वेळेला सुरू करणे व प्रेक्षकांनी शांततेने नाटकाचे रसग्रहण करणे या दोन्ही गोष्टी गिरीश कार्नाड यांनी शिकवल्या, असे म्हटले तरी चालेल. ही शिस्त आजही धारवाडमध्ये टिकली आहे.

१९८४ साली जयतीर्थ जोशी यांनी सप्तमंडल नाटकोत्सव नावाचा एक नवीन उपक्रम यशस्वी रीतीने पार पाडला. कित्तूर, धारवाड, हुबळी व गदग येथे एकेक रंगशिबिर आयोजित करून तेथील नटांना अद्ययावत नाट्यशिक्षण देऊन शिबिराच्या शेवटी त्यांच्याकडून ब्रेख्ट ह्या जर्मन नाटककाराची 'द मदर करेज'... 'द कॉकेशियन् चॉक सर्कल' या नाटकांची कन्नड रूपांतरे अनुक्रमे ताइ (नीबासं) व

धर्मपुरिय श्वेतवृत्त (लेखक- गोपाळ वाजपेयी), शूद्रकाचे मृच्छकटिक, शा बाळुराव अनुवादित 'ताम्रपत्र' (मूळ लेखक शंभुमित्र), गिरीश कार्नाड यांचे हयवदन इत्यादी नाटके जयतीर्थ जोशी यांनी सप्तमंडल नाटकोत्सवात प्रदर्शित केली.

सागर तालुक्यातील, सागरापासून १० किलोमीटर अंतरावरील हेग्गोड नावाच्या लहान खेड्यात के. व्ही. सुबण्णा यांनी १९४९ साली 'नीलकंठेश्वर नाट्यसंघ (नीनासं)' ही संस्था स्थापन केली. तेथे त्यांनी स्वतःचे एक सुसज्ज रंगमंदिर व रंगशिक्षणासाठी ग्रंथालय स्थापन केले. १९८० सालापासून रंगशिक्षण देण्याची अत्युत्तम व्यवस्था केली. एक वर्षाचा अभ्यासक्रम ठरवून ही शाळा सुरू केली. त्यामुळे समग्र कर्नाटकातच या केंद्राविषयी अभिमान निर्माण झालेला आहे. 'नीनासं'ने १९८३ ते १९८५ या अवधीसाठी दोन वर्षांचा "जनस्पंदन" कार्यक्रम कर्नाटक सरकार, कर्नाटक अकॅडमी व फोर्ड फाउंडेशनच्या साहाय्याने आखला. या अवधीत १२ नाट्योत्सव व बारा चित्रोत्सव खेड्यापाड्यांतून करून प्रायोगिक नाटके पाहण्याची, चित्रपटांचे रसग्रहण करण्याची नवीन जागृती ही संस्था निर्माण करीत आहे. त्यामुळे नवीन प्रायोगिक नाटके पाहणारा प्रेक्षकवर्ग तयार होत आहे. या कामात त्यांना भरघोस यश मिळालेले आहे.

बेंगळूरचे आर्. नागेश हे 'सूत्रधार नाट्य संघा'चे संचालक व उत्तम प्रतीचे दिग्दर्शक आहेत. त्यांनी नवनाट्य मंडळी नावाची एक नवीन नाट्यसंस्था स्थापन केलेली आहे. येथील नट हे व्यावसायिक-प्रायोगिक रंगभूमीचे नट बनावेत अशा प्रयत्नांत आर्. नागेश गढलेले आहेत.

प्रायोगिक रंगभूमीत व्यस्ततावादी (Theare of the absurd) नाटकांचा प्रवाह येऊन उतरला. काम्यू, बेकेट, आयनेस्को, स्ट्रिङ्बर्ग, चेकाव, पीरांदेलो इत्यादी नाटककारांच्या नाटकांच्या प्रभावात सापडलेले नाटककार वरील नाटककारांच्या नाटकांचे अनुवाद कन्नडमध्ये करू लागले व त्यांचे प्रयोगही करण्यात आले.

पी. लंकेश यांचे तेरेगळू, डॉ. चंद्रशेखर कंबार यांची चाळेश व नार्सिसस्, पूर्णचंद्र तेजस्वी यांचे यमळप्रश्ने, न रत्न यांची गोडे बेके गोडे व एल्लिगे, चंद्रशेखर पाटील यांचे अप्पा, यु. आर. अनंतमूर्तीचे आवाहन, चदुरंग यांचे इलिबोनु इत्यादी व्यस्त नाटकांचे चांगले प्रयोग झाले. पण व्यस्ततावादी नाट्यनिर्मितीची भूमिका भारतातील परिस्थितीशी तेवढी जुळली नसल्यामुळे त्या नाटकांना कन्नड रंगभूमीवर फारसा वाव मिळाला नाही.

नव्या नाटककारांनी प्रथम व्यस्ततावादी नाटके लिहिली. नंतर ब्रेख्टच्या एपिक थीएटर- मुक्त रंगभूमी- धर्तीची नाटके लिहू लागले. ही नाटके पथनाट्य या नावाने कर्नाटकात प्रचार पावू लागली. ए. एस्. मूर्ती व विजया यांनी बेंगलूरमध्ये, प्रसन्न व सी. जी. कृष्णस्वामी यांनी म्हैसूरमध्ये व चंद्रशेखर पाटील आणि त्यांच्या मित्रमंडळींनी धारवाडमध्ये पथनाट्यांचे प्रयोग केले. १९८४ मध्ये बेंगळूर येथे पथनाट्य महोत्सवही साजरा झाला. सामाजिक समस्यांच्या विषयी जनजागृती करणे हा पथनाट्यांचा मूळ हेतु आहे. युद्धकाळात शाहीर पोवाडे गाऊन लोकांना रणांगणास जाण्यास तयार करीत होते. तसाच हा पथनाट्यांचा प्रकार आहे. युद्ध संपले की पोवाड्यांचे प्रयोजनही संपते. तद्वतच समाजातील विशिष्ट समस्या सुटल्या की, त्यासंबंधित पथनाट्याचे प्रयोजनही संपते. व्यस्ततावादी नाटकाप्रमाणेच कर्नाटकात पथनाट्येही यशस्वी झाली नाहीत.

सध्या कन्नड प्रायोगिक रंगभूमीचे लक्ष ब्रेख्टच्या मुक्त रंगभूमीवर केंद्रित झालेले आहे. प्रजाप्रभुत्वाच्या देशाला मुक्त रंगभूमीच योग्य असे मत रंगतज्ज्ञ के. व्ही. सुब्बण्णा यांचे आहे. म्हणूनच अलीकडे कन्नड रंगभूमीवर ब्रेख्टच्या द मदर करेज..., द कॉकेशियन चॉक सर्कल व द लाइफ ऑफ गॅलिलिओ या नाटकांची रूपांतरे पुनः पुनः प्रदर्शित होत आहेत.

या ३० ते ३५ वर्षांत कन्नड प्रायोगिक रंगभूमीवर- बादल सरकार यांची बाकी इतिहास, एवं इंद्रजित, पगला घोडा; विजय तेंडुलकर यांची सखाराम बाइंडर, शांतता ! कोर्ट चालू आहे, अशी पाखरे येती; बेकेट चे ...गोदो, शेक्सपिअरचे अथेल्लो, ही नाटके कन्नड अवतारात येत आहेत. तेलुगु, तमीळ, मल्याळी, हिंदी, बंगाली, मराठी इत्यादी सर्व भाषांतील उत्तमोत्तम नाटके कन्नडमध्ये येत

अनुक्रमणिका

आहेत, ही उत्तम गोष्ट आहे. त्यामुळे कधी ना कधी कन्नड नाटकास विश्व रंगमंचावर वाव मिळेल असे म्हणण्यास हरकत नाही. गिरीश कार्नाड व डॉ. चंद्रशेखर कंवार यांना अखिल भारतीय ख्यातीची कमलादेवी चट्टोपाध्याय प्रशस्ती मिळालेली आहे, हे खरोखरी कन्नड रंगभूमीचे भाग्यच आहे. या दोघांची नाटके काही भारतीय भाषांत अनुवादित झाली आहेत व त्यांचे प्रयोगही होत आहेत.

गेल्या १५ वर्षांचा (१९७० ते १९८५) कन्नड नाटकसृष्टीचा आढावा घेतला असता, एकूण ५३५ नाटकांचा उल्लेख सापडतो. प्रत्यक्षात याहून जास्तच नाटके प्रकाशित झालेली आहेत. प्रयोगाची गुणवत्ता वाढविण्याकडे प्रायोगिक दिग्दर्शक जास्त लक्ष घालीत आहेत. आजही कन्नड रंगभूमीचे जानपद, व्यावसायिक, हौशी व प्रायोगिक हे चारही प्रकार आपापले अस्तित्व टिकवून आहेत.

डॉ. शिवराम कारंत यांनी प्रायोगिक रंगभूमीच्या दृष्टीने यक्षगान नाटकात बदल केल्यानंतर डॉ. चंद्रशेखर कंवार यांनी संग्या बाळ्या या लोकनाट्यात नावीन्य आणले आहे. जानपद नाट्यांशमिश्रित गिरीश कार्नाड यांचे हयवदन, डॉ. चंद्रशेखर कंवार यांचे जोकुमार स्वामी, पी. लंकेश यांचे गोकर्णद संक्रांती, चंद्रशेखर पाटील यांचे गोकर्णद गौडशानी व एच्. एम्. चन्नय्या यांचे यल्लवरंथवनल नन गंड ही नाटके व नाट्यप्रयोग उल्लेखनीय आहेत.

प्रसन्नदिग्दर्शित ताई, गॅलिलिओ, दंगेय मुंचिन दिन गळु, सी. जी कृष्णस्वामीदिग्दर्शित वडलाळ, आर्. नागेशदिग्दर्शित अथेल्लो, तबरन कथे, चोम, भारतीपुर, बी. व्ही कारंतदिग्दर्शित सत्तवर नेरळु, जयतीर्थ जोशीदिग्दर्शित मृच्छकटिक- हे सर्व प्रयोग यशस्वी झालेले आहेत. गिरीश कार्नाडलिखित तुघलक, श्रीरंगलिखित केळुजनमेजय व द. रा. बेंद्रेलिखित सायो आटा या नाटकांचे प्रयोग अनेक दिग्दर्शक उत्तम रीतीने करीत आहेत. नीनासं हा संघ "कप्पु जन- केंपु नेरळु व सेजुवनिमा साक्षी या नाटकांचे प्रयोग पुनःपुन्हा करीत आहे.

कर्नाटकाच्या सीमेबाहेरील कन्नड संघ व संस्था, स्थानिक नट व दिग्दर्शक मिळून आतापर्यंत उल्लेख केलेली नाटकेच प्रामुख्याने करीत आहेत.

सर्व ठिकाणच्या नाटकांची व नाट्यप्रयोगांची वार्ता एकत्रित मिळण्याच्या दृष्टीने मुक्त, नटन, रंगमंटप इ. मासिकें सुरू झाली. पण ती फार दिवस चालली नाहीत. सूत्रधार मासिक मात्र गेली पाच वर्षे उत्तम काम करीत आहे. २३-४-८५ पासून धारवाडमध्ये 'रंगतोरण' नावाचे नवीन मासिक सुरू झालेले आहे. त्याची वाटचाल कशी होते ते पहावयाचे आहे.

आधुनिक कन्नड प्रायोगिक रंगभूमीसाठी स्वतंत्र नाटकाहून अनुवादित, रूपांतरित अगर एखादी लघुकथा वा कादंबरीवर आधारित नाटके लिहिण्याकडे नाटककारांचा कल जास्त आहे. १९३० ते १९८४ या काळांत श्रीरंग या एकमेव नाटककाराने ४२ नाटके व १०० एकांकिका लिहिल्या आहेत. प्रायोगिकता ही त्यांची जीवनदृष्टीच झालेली होती. प्रायोगिक रंगभूमीच्या यशात त्यांचा सिंहाचा वाटा आहे. अलीकडील दोन वर्षांत कन्नड रंगभूमी ज्या वेगाने प्रगती करीत आहे, तोच वेग तसाच वाढत गेल्यास कन्नड रंगभूमी उन्नत शिखर गाठेल यात शंका नाही.

ग्रंथऋण

१) आधुनिक कन्नड नाटक, डॉ. के. मरूळसिद्धप्पा, प्रिंटर्स प्रकाशन, बेंगळूर १९८३.
२) कन्नड नाटक संपुट, डॉ. चंद्रशेखर कंवार, कन्नड साहित्य परिषद प्रकाशन १९८२.
३) समग्र यक्षगान परंपते मतु प्रयोग, सं. कु. शि. हरदास भट्टा, गीता बुक हाउस प्रकाशन, १९७८.
४) कर्नाटक रंगभूमी, डॉ. एच्. के. रंगनाथ, सुरुची प्रकाशन १९७८.
५) नीनासं, हेग्गोड येथे प्रकाशित सर्व पुस्तिका.
६) साहित्य वार्षिक १९७१-१९८०, संपादक डॉ. जी. एस्. शिवरुद्रप्पा, बेंगळूर विद्यापीठ.
७) ग्रंथलोक मासिक सं. आर्. एल्. अनंतरामय्या म्हैसूर.

० ० ०

एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात उदयास आलेल्या गुजराती रंगभूमीचा वैभवशाली काळ १९२० पर्यंत्त जनमनावर राज्य करीत असल्यासारखा होता. त्यानंतरच्या एकसुरीपणाला एक नवी दिशा मिळाली, ती १९५२-५३ नंतर. तथापि ती मिळण्यापूर्वी १९२८ ते १९५२-५३ हा सु. २५ वर्षांचा संक्रमण काळ जावा लागला. ह्या पाव शतकाच्या काळात विविध नाटककार, नाटचसंस्था आणि कलावंत ह्या संक्रमणाच्या प्रक्रियेत सहभागी झालेले होते. ही एक चळवळच होती, असे म्हटले तरी चालेल.

ह्या चळवळीमुळे गुजराती रंगभूमीच्या प्रत्येक क्षेत्रात आमूलाग्र परिवर्तन झाले. जुनी रंगभूमी आणि नवी रंगभूमी असे गुजराती रंगभूमीचे दोन भाग त्यामुळे सहजपणे करता येऊ लागले. जुन्या रंगभूमीवर गीतांना संवादांइतकेच महत्त्व होते; नाटचलेखनात अतिशयोक्तीचा वापर मोठ्या प्रमाणावर केला जाई आणि नाटकांतल्या व्यक्तिरेखाही एकांगी असत. नव्या रंगभूमीचा भर मात्र वास्तववादी दृष्टिकोणातून समाजजीवन चित्रित करण्यावर होता आणि ह्या रंगभूमीने स्वीकारलेल्या नाटकांतील व्यक्तिरेखा माणसाच्या अंगभूत विसंगतींसह उभ्या राहत होत्या.

नाटचसंहितांप्रमाणेच नाटकांच्या सादरीकरणातही परिवर्तन घडून आले. अभिनय करताना शरीराची अवास्तव हालचाल करीत राहणे, संवाद ओरडून म्हणणे आणि तारस्वरात गाऊन प्रेक्षकांकडून "वन्स मोअर" घेण्यात धन्यता मानणे, हे प्रकार थांबले. भडक वस्त्रे, देखाव्यांचा थाटमाट, कृत्रिम प्रसाधनांनी केलेली भडक रंगभूषा हे सारे गेले. नेहमीच्या जीवनातील दिवाणखाने, शयनगृहे अशा ठिकाणी नव्या नाटकांतील घटना घडत होत्या. जुन्या रंगभूमीवरील नाटकातील गाण्यांना साथ देण्यासाठी वाद्यवादक रंगमंचासमोर बसलेले असत. तेही आता नव्या रंगभूमीसमोर दिसेनासे झाले. आता पार्श्वसंगीत आले. संवाद आणि अभिनय ह्यांच्या साहाय्याने होणारी वातावरणनिर्मिती अधिक प्रभावी करण्यासाठी ह्या पार्श्वसंगीताचा आणि कलात्मक प्रकाशयोजनेचा उपयोग होऊ लागला. नेमके पार्श्वसंगीत आणि प्रकाशयोजना ह्यांच्या आयोजनातून दिग्दर्शकाची नाटचविषयक जाण व्यक्त होऊ लागली.

ह्या सर्व परिवर्तनाचा प्रभाव कलाकारांवरही अपरिहार्यपणे पडला. ज्यांना खऱ्याखुऱ्या अर्थाने अभिनेते-अॅक्टर्स- म्हणता येईल असे कलावंत आता रंगमंचावर उभे राहू लागले. पुरुषांनी स्त्रीभूमिका करणे हास्यास्पद मानले जाऊ लागले. स्त्रीभूमिका स्त्रियाच करू लागल्या, त्यामुळे स्त्रीत्वाचा एक सहज स्वाभाविक आविष्कार रंगभूमीवर घडू लागला. सर्व कलाकारांना अभिनयाची एक बौद्धिक जाणही आली.

---

*गुजरातीतील प्रायोगिक रंगभूमी

गुलाबदास ब्रोकर – उत्पल भायाणी

अनु. अ. ना. ठाकूर

ह्या नव्या रंगभूमीला आकार देण्याचे श्रेय वर म्हटल्याप्रमाणे कोणा एका नाटकाचे, व्यक्तीचे वा संस्थेचे नव्हते; त्यासाठी अनेकांचा हातभार लागला होता. चंद्रवदन मेहता, कन्हैय्यालाल मुन्शी, रमणलाल देसाई, धनसुखलाल मेहता तसेच जयंती दलाल ह्यांनी ह्या नव रंगभूमीला अनुरूप अशी नाटके लिहिली. 'इंडियन पीपल्स थीएटर असोसिएशन (इप्टा)', 'रंगमंडळ', 'रंगभूमी' आणि 'इंडियन नॅशनल थिएटर' ह्यांसारख्या नाटचसंस्थांनीही ह्या संदर्भात सहकार्य दिले. विख्यात नॉर्वेजियन नाटककार हेन्रिक इब्सेन ह्याच्या नाटचकृतींच्या गुजराती अनुवाद-रूपांतरांपासून गुणवंतराय आचार्य ह्यांच्या 'अल्लाबेली' पर्यंतची नाटके जशवंत ठाकर, दीना गांधी, कैलास पंड्या, प्रताप ओझा, चांपशी नागडा, वनलता मेहता, लीला झरीवाला इ. दिग्दर्शक-कलाकारांनी रंगभूमीवर आणली. उपर्युक्त "रंगभूमी"

---

* मूळ लेख गुजराती –संपादक

ह्या नाट्यसंस्थेने एक नाट्यविषयक मासिकही घालविले. विष्णुकुमार व्यास, चंद्रिका शाह आणि इप्टामधून बाहेर पडलेले काही कलाकार ह्यांनी "रंगभूमी" ह्या संस्थेची उभारणी केली होती. शिवकुमार जोशी यांचे 'सुमंगला', धनसुखलाल मेहता व गुलाबदास ब्रोकर यांचे 'धूम्रसेर' ही मौलिक नाटके रंगभूमीवर आणली. दुर्दैवाने ही संस्था नंतर बंद पडली. साहित्य संसदेच्या उपक्रमात चंद्रवदन भट्ट ह्यांनी "चार्लीज आंट" ह्या मूळ इंग्रजी नाटकाचे "मनुनी माशी" हे उत्तम गुजराती रूपांतर सादर केले. १९४३ साली इंडियन नॅशनल थीएटरची स्थापना झाली; परंतु काही तरी नवीन करू पाहणाऱ्या संस्थांप्रमाणे ह्या संस्थेलाही काहीशी उशीराच म्हणजे १९५० च्या सुमारास प्रतिष्ठा लाभली. प्रवीण जोशींच्या नाटकांनी तिने शिखर गाठले.

१९५४ मध्ये भारतीय विद्या भवनातर्फे आंतर-महाविद्यालयीन एकांकिका स्पर्धा घेतल्या जाऊ लागल्या. नव्या गुजराती रंगभूमीला नवे चेहरे मिळवून देण्याच्या कामी ह्या स्पर्धांचे सर्वाधिक साहाय्य झाले. कृष्ण शाह, प्रवीण जोशी, कांती मडिया, उपेंद्र त्रिवेदी, विजय दत्त, जयंत व्यास, किशोर भट्ट, डी. एस्. मेहता, भारत दवे, शैलेश दवे, अरविंद जोशी, अरविंद ठक्कर, रमेश जमीनदार ह्यांसारखे अनेक कलाकार ह्याच स्पर्धांमधून गुजराती रंगभूमीला लाभले.

वास्तवतेचा आग्रह हे नव्या गुजराती रंगभूमीचे एक लक्षणीय वैशिष्ट्य होते. नाटकातील वास्तवता ही बाब स्वागतार्ह असली, तरी वास्तवतेच्या हव्यासामुळे काही मर्यादा पडल्या व त्या नव्या रंगभूमीला स्वीकाराव्या लागल्या, अशी टीका होते. उदा., ह्या आग्रहापायी कल्पनारंजित नाट्यकृतींनाही त्यांचे असे काही मूल्य आहे, ही बाब दुर्लक्षिली गेली; कल्पनाशक्तीला फारसा वाव राहिला नाही. पूर्वी संवादाच्या जोडीने येणारी गीते नाहीशी झाल्यामुळे नाटकाच्या परिणामकारकतेसाठी मुख्यत: संवादांवरच अवलंबून राहणे आले. नाटकातील विषयांच्या आणि अन्य प्रकारच्या विविधतेवरही मर्यादा पडली. शिवाय नव्या रंगभूमीपुढे आदर्श होते, ते पश्चिमी नाट्यसृष्टीतील 'वेस्ट एंड' आणि 'ब्रॉडवे' ह्यांचे. त्यामुळे पश्चिमी नाटकांच्या रूपांतरावर विशेष भर राहिला आणि अशी रूपांतरे सादर करण्यालाच विशेष महत्त्व प्राप्त झाले. ह्याचा आणखी एक परिणाम असा झाला, की स्वतंत्र गुजराती साहित्य आणि नवी रंगभूमी ह्यांच्यात एक प्रकारची दरी उत्पन्न झाली. आजही ह्या परिस्थितीत फारसा फरक पडलेला नाही. गेली अनेक वर्षे रूपांतरित नाटकांवरच ह्या रंगभूमीचे लक्ष केंद्रित झालेले आहे. त्यामुळे एका अर्थाने 'नवी' समजली जाणारी गुजराती रंगभूमीही आता 'जुनी' झाली आहे. जागतिक रंगभूमीची गोष्ट तर सोडाच; पण बंगाली, हिंदी, मराठी ह्यांसारख्या भारतातल्या प्रादेशिक रंगमंचांवर प्रायोगिकतेच्या संदर्भात जे कार्य झालेले आहे, त्याच्या तुलनेतही गुजराती रंगभूमीवर झालेले कार्य फारसे नाही, हे दिसून येते. व्यावसायिक रंगभूमीबरोबरच समांतर अशी प्रायोगिक रंगभूमीही असणे रंगभूमीला उपकारक ठरत असते. मुंबई, अहमदाबाद ह्यांसारख्या ठिकाणी त्यासाठी केलेले प्रयत्न यशस्वी होऊ शकले नाहीत. काहीतरी नवीन करून दाखविण्याची इच्छा असलेले सर्जनशील कलाकार संधी मिळताच तडक व्यावसायिक रंगभूमीवर दाखल होतात. त्यामुळेही काही नवे देणारी नाटके रंगमंचावर येत नाहीत.

अशा परिस्थितीतही लाभशंकर ठाकर आणि सितांशु यशश्चंद्र ह्या गुजरातीतील दोन आधुनिक कवी-नाटककारांनी गुजराती रंगभूमीची परंपरागत प्रतिमा बदलून टाकण्यात उपकारक ठरतील अशा नाट्यकृती लिहिल्या; ही गौरवास्पद बाब होय.

१९६१ पासून प्रवीण जोशी ह्यांनी इंडियन नॅशनल थीएटर ह्या नाट्यसंस्थेच्या द्वारा काही नवे देण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्यांनीही रूपांतराचा आधार घेतला आणि व्यावसायिक रंगभूमीचे छत्रही घेतले. तथापि त्यांचे कार्य लक्षणीय आहे. बादल सरकार ह्यांचे "एवम् इंद्रजित" आणि विजय तेंडुलकरांचे "शांतता ! कोर्ट चालू आहे" ह्या नाटकांची रूपांतरे त्यांनी "अने इंद्रजित" व "अगनखेल" ह्या नावांनी सादर केली होती. "धुम्मस" ('साइन पोस्ट टू मर्डर'चे रूपांतर) ह्या नाटकात त्यांनी केलेली तंत्रयोजनाही परिणामकारक होती.

अनुक्रमणिका

परदेशातून रंगभूमीचे खास प्रशिक्षण घेऊन परतल्यानंतर प्रवीण जोशी ह्यांनी १९७० साली रामजी वाणिया ह्यांचे "मोली वेराणां चोकमा" हे नाटक सादर केले. घाटाच्या किंवा "फॉर्म"च्या दृष्टीने प्रथमच गुजराती रंगभूमीवर होणारा हा नवा प्रयोग होता. गीत-संगीताचा प्रत्ययकारी वापर करून एक खरेखुरे चिमुकले खेडे त्यात रंगमंचावर उभे केले होते. व्यवसायाच्या दृष्टीने मात्र नाटक यशस्वी ठरले नाही. १९७२ मध्ये प्रवीण जोशी ह्यांनीच "कुमारनी आगासी" हे नाटक सादर केले. हे नाटक तसे व्यावसायिक म्हणता येईल असे. तथापि कोणत्याही व्यावसायिक पाश्चात्त्य नाटकाशी स्पर्धेत उभे राहू शकेल, अशा दर्जाचा त्याचा प्रयोग होता.

प्रवीण जोशी ह्यांनी सादर केलेली पुढील चार नाटकेही उल्लेखनीय आहेत : १) "संतु रंगीली" (१९७३)– बर्नार्ड शॉच्या "पिग्मेलिअन"चे गुजराती रूपांतर. ह्या नाटकाचा विषय नवा आणि वेगळा होता. त्याच्या प्रयोगातही गीत–संगीताचा उत्कृष्ट उपयोग करून घेतला होता. २) "शरत" (१९७४)– ड्युरेमाट्ट ह्या स्विस नाटककाराच्या "व्हिजिट" ह्या नाटकाचे रूपांतर. ह्यात समूहदृश्यांचा वापर होता. ३) "खेलंदो" (१९७५)– हे अँथनी सेफरच्या "स्ल्यूथ" वरून घेतले होते. ४) "साहबो गुलाबनो छोड" (१९७६)– ह्या नाटकात स्त्री-पुरुषांमधील चार वेगवेगळे संबंध एकदम साकार करण्यात आले.

कांति मडियांनी लाभशंकर ठाकरांचे नाटक "पीळुं गुलाब" मुंबईत रंगमंचावर आणून एक नवा प्रयोग केला. विविध भूमिका जिने जिवंतपणे साकार केल्या आहेत, अशी एक संवेदनशील अभिनेत्री स्वतःचीच अभिव्यक्ती कशा प्रकारे हरवून बसते, हे ह्या नाटकात दाखविले आहे. तिकिटांचा एकच एक दर ठेवण्याचा प्रयोगही येथे करण्यात आला. लालू शहांच्या "बहुरूपी" या संस्थेने "अभिमान" या नाटकात दरबारी वातावरण व वेशभूषा करून ऐतिहासिक नाटक सादर करण्याचा केलेला प्रयत्न अयशस्वी ठरला.

१९७४ साली इंडियन नॅशनल थीएटरने सुरू केलेल्या आंतर महाविद्यालयीन एकांकिका स्पर्धेमुळे पुन्हा एकदा परिवर्तनाची उमेद निर्माण झाली. १९७७ मध्ये थोड्या होतकरू कलाकारांनी प्रायोगिक रंगभूमीसाठीच काम करण्याचे जाहीर केले. ह्या बंडाचे प्रतीक म्हणून लतेश शहा ह्यांनी "गॅलीलियो" हे नाटक रंगभूमीवर आणले होते; पण ह्या नाटकाचे लेखन मात्र नीट जमले नव्हते.

ह्यानंतर पीटर सेफरचे "अॅक्वस" हे नाटक "तोखार" ह्या नावाने रंगभूमीवर आले (दिग्दर्शक महेश जोशी; प्रमुख भूमिका परेश रावळ). सितांशु यशश्चंद्रांच्या ह्या "तोखार" नाटकात तर रंगमंचावर प्रत्यक्ष घोडे आणावयाचे होते. ह्याचेही दिग्दर्शक महेश जोशी होते आणि प्रमुख भूमिका परेश रावळ ह्यांची होती. अभिनय आणि दिग्दर्शन ह्या दोहोंतील वेगळेपणा ह्या नाटकाचा प्रयोग पाहताना अनुभवास आला.

यानंतर याच मंडळींनी "द फँटॅस्टिक"चे "खेलैया" हे रूपांतर रंगभूमीवर आणले. पृथ्वी थीएटर्स वर्कशॉपमध्ये खूपच यशस्वीपणे चाललेले हे पहिले व एकमात्र गुजराती नाटक आहे. "खेलैया" मुळे महेंद्र जोशींची दिग्दर्शनातील जाण आणि परेश रावळांचे अभिनयसामर्थ्य यांचा पुन्हा एकदा प्रत्यय तर आलाच; परंतु याशिवाय चंद्रकांत शाह यांची गीतरचना व रजत धोलकिया यांचे संगीत यामुळे समग्र रंगभूमीच्या संकल्पनेला मूर्त रूप देणारे गुजराती नाटक पुष्कळ वर्षांनी पहायला मिळाले.

या नाटकाचे थोडेच खेळ झाले; परंतु प्रत्येक अर्थाने "प्रयोग" या संज्ञेला पात्र ठरेल, असे हे नाटक होते. सत्यदेव दुबेंनी दिग्दर्शिलेले सितांशु यशश्चंद्र यांचे 'आ माणस मद्रासी लागे छे' हे नाटक म्हणजे भाषेच्या दृष्टीने करण्यात आलेला एक प्रयोग होता. छबीलदास हायस्कूलमध्ये करण्यात आलेले हे एकमेव गुजराती नाटक असून त्यामध्ये सत् व असत् यांच्यातील सनातन झगडा भाषेच्या आधारे ज्या प्रकारे सादर करण्यात आला, ती रीत अगदी नवीन अशी होती. यानंतर अलीकडेच नीशिल मेहतांनी रॉबर्ट पॅट्रिकच्या लेखनावर आधारलेले "अत्यारे" हे नाटक सादर केले. हा कॅफे थीएटरचा– म्हणजे संभाषणाशिवाय होणाऱ्या नाट्याभिव्यक्तीचा– प्रयोग होता. एकमेकांशी

संभाषण न करता आपले मनोगत व्यक्त कारणारी पात्रे ह्यात सादर केली गेली.

अहमदाबादमध्ये झालेल्या प्रयोगांविषयी वेगळा निर्देश करणे आवश्यक आहे. अहमदाबादमध्ये 'दर्पण' या संस्थेने मधु राय व लाभशंकर ठाकर यांची नाटके सादर केली आहेत. यांशिवाय प्राचीन रचनाशैलीचे नृत्य, गीत व संगीत यांच्या साथीने चिनु मोदींचे "नवलशा हीरजी" हे नाटकही सादर करून 'दर्पण' या संस्थेने एक नवाच प्रयोग केला. जशवंत ठाकर हे अनेक वर्षांपासून नाटके सादर करीत आले आहेत. 'दर्शक' या संस्थेच्या "परित्राण" या नाटकाद्वारे त्यांनी महाभारतातील पात्रे प्रथमच नव्या रंगभूमीवर आणली.

यांव्यतिरिक्त निमेष देसाई व भरत दवे या तरुण दिग्दर्शकांनीही प्रायोगिक रंगभूमीच्या दृष्टीने प्रयत्न केले आहेत. निमेष देसाईंनी "वेटिंग फॉर गोदो" व भरत दवेंनी "चिडिया" या कलाकृती आपल्या पद्धतीने गुजराती रंगभूमीवर आणल्या.

लाभशंकर ठाकर यांचे दुसरे नाटक "मनसुखलाल मजिठिया" हे अहमदाबाद व मुंबई या दोन्ही ठिकाणी रंगभूमीवर आले. ते फॉर्मच्या दृष्टीने एक नवाच प्रयोग म्हणता येऊ शकेल असे नाटक होते; परंतु योग्य त्या पद्धतीने ते अजून सादर करण्यात आलेले नाही. व्यक्तीची, समष्टीची (समुदायाची) वेदना हा ह्या नाटकाचा विषय आहे. व्यक्तीचा विकास हाच या वेदनेचे कारण आहे, असे वाटणाऱ्या मनसुखलालचे अवयव जसजसे गळून पडतात, तसतशी त्याची वेदनांमधून सुटका होत जाते. आधुनिक काळातील संवेदना आधुनिक पद्धतीने सादर करू शकेल असे हे नाटक असून लेखकाचे नाव दिले नाही, तर आधुनिक पाश्चात्त्य कलाकृती म्हणून सहज खपेल असे हे नाटक आहे.

गुजराती रंगभूमीवरील प्रयोगांची चर्चा अहमदाबादेतील 'आकंठ साबरमती' या वर्कशॉपच्या उल्लेखाविना पूर्ण होणार नाही. लाभशंकर ठाकर, सुभाष शाह, मधु राय, चिनू मोदी, आदिल मन्सुरी, इंदु पुवार, मुकुंद परीख आणि अन्य सहकाऱ्यांनी १९६१ साली 'आनंद साबरमती' नावाचे लेखकांचे वर्कशॉप स्थापन केले व चालविले. जिचा प्रभाव आधुनिक जगावर विशेष पडलेला आहे, ती व्यस्ततावादी दृष्टी (सेन्स ऑफ द ॲब्सर्ड) प्रतिबिंबित करणाऱ्या नाटकांचे प्रयोग गुजरातीमध्ये केवळ या गटातील लेखकांनी केले आहेत. अर्थात सध्या यांचा उतरणीचा काळ आला आहे आणि ॲब्सर्ड थीएटरच्या नावाखाली पुष्कळ निरर्थक नाटकेही सादर केली गेली आहेत. परंतु जीवनातील व्यस्ततेची—ॲबसर्डीटीची—जाण आधुनिक संवेदनेला पकडून ठेवते, ह्यात शंका नाही. गुजरातच्या मुख्य किंवा व्यावसायिक रंगभूमीला अशा धडपडीपासून भले काही प्रत्यक्ष फायदा झाला नसेल; परंतु याच गटातील मधु राय, लाभशंकर ठाकर आणि चिनू मोदी यांनी गुजराती रंगभूमी संपन्न करण्यासाठी उल्लेखनीय प्रयत्न केले आहेत. आकंठ साबरमतीने गुजरातीतील एकांकिकांच्या विकासाला महत्त्वाचा हातभार लावला; एकांकिकेची तिच्या चाकोरीबद्ध रूपातून सुटका केली. अहमदाबाद येथे होणारी आंतरमहाविद्यालयीन एकांकिका स्पर्धा हे नव्या एकांकिकांच्या प्रयोगांचे प्रमुख केंद्र बनले. आज तर "हठीसिंग व्हिज्यूअल आर्ट सेंटर" मध्ये सुभाष शहा ह्यांच्या मार्गदर्शनाखाली अशा एकांकिकांचे प्रयोग होतात. नाटकाच्या परंपरागत अंगांच्या—उदा., संगीत, वेषभूषा—आणि चौकटीच्या पलीकडे जाण्याची धडपड त्यात दिसते. ह्या धडपडीमागील नाट्यप्रवृत्ती मुख्यतः वैचारिकतेची ओढ असलेली आहे. अर्थात तिचा आदर्शही पाश्चात्त्यच आहे. पुष्कळांना हे नाट्यप्रयोग समजले नाहीत; पण नाटकाशी निगडित असलेल्या पुष्कळ गोष्टींवाचूनही नाटक होऊ शकते, हा विचार येथे प्रत्यक्षात येऊ शकला.

अर्थात अहमदाबाद येथे जे घडले, जी नवप्रवृत्ती तेथे निर्माण झाली, ती संपूर्ण गुजराती रंगभूमीच्या बाबतीत निर्माण होऊ शकली नाही, हे गुजराती रंगभूमीचे दुर्दैव होय.

० ० ०

हिंदी रंगभूमी

व्यंकटेश कोटबागे

स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर हिंदी रंगभूमीचा विकास वेगाने झालेला पहावयास मिळतो. याचा अर्थ स्वातंत्र्य-पूर्व काळात हिंदी रंगभूमी नव्हती, असा अर्थातच नाही. हिंदी रंगभूमीलासुद्धा समृद्ध परंपरा आहे. या विखुरलेल्या लोकपरंपरांना प्रोत्साहनाची गरज आहे. हिंदी रंगभूमीचा विकास करण्यामध्ये ' संगीत नाटक अकादमी 'चा मोठा वाटा आहे. अकादमीने दिल्ली-मध्ये ' नॅशनल स्कूल ऑफ ड्रामा ॲण्ड एशियन थीएटर इन्स्टिटय़ूट 'ची स्थापना केली. यामध्ये अभिनय, निर्देशन इत्यादींचे प्रशिक्षण देण्याची व्यवस्था केली. उत्तर प्रदेश, बिहारमध्ये अशा तऱ्हेच्या अकादमींची स्थापना होऊन काम चालू झाले.

व्यावसायिक रंगभूमीच्या रूपाने 'पृथ्वी थीएटर्स'ने जे काम केले ते महत्वाचे आहे. दीवार, पठान, आहुती, गद्दार, कलाकारसारखी नाटके ठिकठिकाणी जाऊन सादर केली. हिंदुस्तानी थीएटरनेही (दिल्ली) काम केले. पण यापेक्षा हौशी, अव्यावसायिक लोकांनी महत्त्वपूर्ण काम केले आहे. कलकत्त्याचे थीएटर सेंटर, अनामिका, प्रयागचे सेतुमंच नाटय-केंद्र, शिवाय दिल्ली, लखनऊ, पटना, बनारस, कानपूर, इंदोर, जयपूरसारख्या ठिकाणी नाटके सादर होत राहिली आहेत. यामुळे नाटकाला प्रेरणा मिळाली.

रंगभूमीच्या विकासाकडे लक्ष ठेवून टीकाकारांनी आपले लेखन चालू ठेवले. कल्पना, ज्ञानोदय, कृति, बिहार थीएटरमधून लेख आले. तसेच साप्ताहिक हिंदुस्तान, धर्मयुग, दिनमानमध्यहा लिहिले गेले. रंगभारती, नाटयवार्ता, अभिनय, नटरंग, रंगयोग-सारखी रंगभूमीला वाहिलेली मासिके प्रसिद्ध होऊ लागली. यांत रंगभूमीचा विविध दृष्टिकोणांतून विचार होऊ लागला. अभिनय, सादर केली जाणारी नाटके, वेगवेगळया प्रांतांतल्या नाटयक्षेत्रांतील घडा-मोडींचा विचारही होऊ लागला. यामुळे नाटय-लेखनाला दिशा मिळण्यास मदत झाली.

हिंदीमध्ये नाटक व रंगभूमीचे महत्त्व ओळखून १९व्या शतकाच्या उत्तरार्धात भारतेंदु हरिश्चंद्रांनी जे पाऊल टाकले, त्याची परंपरा होऊ शकली नाही. त्याला अनेक कारणे मिळतात. पण ही वस्तुस्थिती आहे. अर्धविसावे शतक उलटल्यानंतर जन नाटय संघ (इप्टा) व पृथ्वी थीएटरने प्रयत्न केले; पण नाटक व रंगभूमीकडे सहाव्या दशकात अधिक लक्ष दिले गेले. याच दशकात राष्ट्रीय नाटय विद्या-लयाची स्थापना झाली.

दिल्ली, कलकत्ता, मुंबईसारख्या महानगरांतून हिंदी रंगभूमी आकार घेऊ लागली. दिग्दर्शक अहिंदी असून हिंदीतच नाटके सादर करू लागले. यामुळे गहन अर्थपूर्ण, मानवी अनुभवांवर आधारित नाट-कांची अधिक गरज भासू लागली. यापूर्वी धर्मवीर भारतींचे 'अंधा युग' किंवा मोहन राकेशचे ' आषाढ का एक दिन ' सारखी नाटके होती; पण त्यांच्याकडे साहित्यिक दृष्टीनेच पाहिले गेले. यामुळे इंग्रजी साहित्यातून वा अन्य भाषांतून हिंदी नाटके अनुवादित

अनुक्रमणिका

होऊ लागली. शंभू मित्र–अमित मित्र चे ' कांचन रंग ', आद्य रंगाचार्यांचे ' सुनो जनमेजय 'च्या अनुवादापासून बहुतेक भारतीय भाषांतील नाटके हिंदीत येऊ लागली. याचा परिणाम असा झाला की, हिंदी नाटक करणाऱ्या मंडळांना व दिग्दर्शकांना विविध शैली आणि तथ्य असणारी नाटके सादर करण्याचा अनुभव मिळाला. याचा परिणाम दिग्दर्शक, अभिनेते व प्रेक्षकांच्यावरही झाला. हा अनुवाद इतका वाढीला लागला की, ' नटरंग 'मध्ये १९८१ साली ' हिंदी के नाटक या हिंदीमें नाटक ' चर्चा सुरू झाली.

या अनुवादाच्या प्रक्रियेतून हिंदीमध्ये नवीन नाटककार निर्माण झाले. भारतेंदुनंतर पहिल्यांदाच सातव्या-आठव्या दशकात अशा तऱ्हेने नवीन नाटककार पुढे आले. साहित्यिक पण रंगभूमीला उपयुक्त अशी नाटके लिहिणाऱ्यांमध्ये पहिले नाव उपेंद्रनाथ अश्कांचे येते. त्यांनी सामाजिक समस्या मांडल्या. कैद, उडान, पैंतरे, भँवर, अलग अलग रास्ते, अंजो दीदी, बडे खिलाडी ही नाटके लिहिली. नाटकाला त्यांनी नवीन भाषा दिली. त्यानंतर जगदीशचंद्र माथुर येतात. त्यांची कोणार्क, शारदीया व पहला राजा ही उल्लेखनीय नाटके आहेत. ' पहला राजा 'मध्ये त्यांनी लोकनाट्यपरंपरेतील अनेक गोष्टींचा वापर केला. त्यांनी नाटकाची भाषा आणि व्यवहारातील भाषेचे अंतर दूर करण्याचा प्रयत्न केला. सहाव्या दशकात धर्मवीर भारतींचे ' अंधा युग ' गाजले. यामध्ये भारतींनी संस्कृत, पारंपरिक नाट्यशैलीचा, पाश्चात्त्य नाट्यशैलीचाही उपयोग केला. हे नाटक गाजले; पण त्याचा हिंदी नाट्य-परंपरेवर प्रभाव पडला नाही. १९५८ मध्ये प्रकाशित झालेले मोहन राकेश यांचे ' आषाढ का एक दिन ' हे नाटक अनेक वैशिष्ट्यांमुळे एक मानदंड बनले. यानंतर ' लहरों का राजहंस ' बुद्धाचा भाऊ नंद व त्याची सुंदर पत्नी सुंदरीच्या जीवनावर लिहिले (१९६९). ' आधे अधूरे ' मध्ये मध्यम वर्गातील नोकरी करणारी स्त्री, तिचा पती व अन्य माणसांशी तिचे येणारे संबंध, तणाव, कौटुंबिक जीवनात आपलेच अपरिचित होणारे रूप चित्रित केले आहे. त्यांचे ' पैरोंतले जमीन ' हे नाटक अपूर्णच राहिले.

१९५५ मध्ये ' अंधा कुआ ' नाटक लिहिणारे लक्ष्मीनारायण लाल हे एक महत्त्वपूर्ण नाटककार आहेत. त्यांनी वीसच्या आसपास नाटके लिहिली आहेत. ' दर्पण ', ' कर्फ्यू '. ' व्यक्तिगत ' ही त्यांची सफल नाटके होत. इब्राहिम अल्काजींनी त्यांचे ' सूर्यमुख ' हे नाटक सादर केले होते. ' मादा कॅक्टस ' हे प्रतीकात्मक नाटक त्यांचेच आहे. त्यांनी पाश्चात्त्य आणि भारतीय लोकनाट्यपरंपरेचा उपयोग केला आहे.

सुरेंद्र वर्मांचे 'द्रौपदी', 'एडिथ होल' (अप्रकाशित) फार प्रभावी नाटके ठरली. भूतकाळाच्या आधारे आजचे व्यक्तिगत किंवा सामाजिक प्रश्न मार्मिकतेने मांडले. ' सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक ', ' आठवॉं सर्ग ' ही त्यांच्या समर्थ भाषेचा प्रत्यय देणारी नाटके होत.

मुद्राराक्षस यांची ' मरजीवा ', ' योर्स फेथफुली ' ' तिलचट्टा ' व ' तेंदुआ ' ही नाटके सादर केली गेली. या नाटकांमधून भावुकता सापडत नाही.

मणिमधुकरांच्या ' रसगंधर्व ' मध्ये लोककथेच्या माध्यमातून समकालीन सत्याचे दर्शन घडवले आहे. ' नाटक पोलमपुरका ', ' बुलबुल सराय ' मध्ये नाटककार अधिक पुढे जाऊ शकला नाही. सर्वेश्वरदयाल सक्सेनाच्या ' बकरी ' या नाटकातही लोकनाट्य तंत्राचा मार्मिक उपयोग केलेला पाहावयास मिळतो.

ज्ञानदेव अग्निहोत्री यांनी ' शुतुरमुख ' मध्ये नेहरू युगाची टीका केली आहे. ब्रजमोहन शाह्यांच्या ' त्रिशंकु ' मध्ये युवकांची निराशा, बेचैनी चित्रित केली आहे. दया प्रकाश सिन्हाचे ' कथा एक कंसकी ' मध्ये हुकुमशहाची क्रूरता दाखविली आहे. गिरिराज किशोरांच्या ' प्रजा ही रहने दो ' मध्ये महाभारताच्या कथेचा आधार घेऊन राजनीतीचे चित्रण केले आहे. ' घास और घोडा ', ' चेहरे, चेहरे किसके चेहरे ' ही त्यांची नवीन नाटके आहेत. शंकर शेषांचे ' एक और द्रोणाचार्य ' असेच शिक्षण क्षेत्रातील भ्रष्टाचारावर प्रकाश टाकणारे नाटक आहे.

रमेश बक्षींच्या ' देवयानीका कहना है ' मध्ये विवाह संस्थेसंबंधी प्रश्न मांडला आहे. ' तीसरा हाथी ', ' वामाचार ' मध्ये हाच लेखक पुढे जाऊ शकलेला नाही.

भीष्म सहानींचे 'हानूश' एक महत्त्वपूर्ण नाटक आहे. यात स्वार्थी अभिजात वर्ग एकीकडे शोषण करतो तर निर्मितिक्षम व्यक्ती आपले सर्व पणाला लावताना दिसते.

वरील नाटककार व नाटकांनी हिंदी रंगभूमी-मध्ये परिवर्तन घडवून आणले आहे किंवा तिला नवी दिशा देण्याचा प्रयत्न केलेला दिसतो. या नाटक-कारांनी संस्कृत नाटचपरंपरेचा, लोकनाटच परंपरे-तील नौटंकी, स्वाँग, कथागायन या रूपांचा, ग्रीक नाटकांचा, शेक्सपीयरचा, वास्तववादाचा उपयोग केलेला दिसतो. नाटके रंगभूमीयोग्य अशी लिहिली जाऊ लागली आहेत. स्वातंत्र्यपूर्वकाळात मनोरंजक, उपदेशप्रधान असणारे नाटक मानवी मूल्यांची प्रतिष्ठापना करताना दिसत आहे. माणसांचे मान-सिक तणाव, गुंतागुत चित्रित करणे कठीण आहे. मग त्यासाठी सुरेंद्र वर्मा 'द्रौपदी'मध्ये चार चेहऱ्यांची कल्पना करताना किंवा मोहन राकेशकृत 'आधे-अधुरे' मध्ये एकच पुरुषपात्र पाच पात्रे बनताना सापडते. वास्तववादातून अवास्तवाकडे जाताना दिसणारा नाटककार जीवनाच्या आंतरिक सत्याचा आविष्कार करण्यासाठी धडपडताना दिसतो.

नाटचलेखनाशिवाय दिग्दर्शन, सजावट, प्रकाश-व्यवस्था, मेकअप, अभिनय इत्यादी गोष्टींचा विचारही रंगभूमीच्या संदर्भात आवश्यक आहे. बेकेट, ज्यु अर्नाड, आइनेस्को, मोल्येर, ब्रेख्त या नाटककारांचे भारतीय भाषांतून अनुवाद-रूपांतर करण्यात आले. यातून नाटककारांनी प्रयोग केले. या पार्श्वभूमीवर 'नॅशनल स्कूल ऑफ ड्रामा' या संस्थेचे काम महत्त्वाचे आहे. त्या संस्थेचे पहिले डायरेक्टर इब्राहीम अल्काजी यानी आपल्या सर्वां-गीण प्रतिभेचा उपयोग करून ही संस्था वाढवली. ओम शिवपुरी, ब्रजमोहन शाह, एम्. के. रेना, सत्यदेव दुबे, अमोल पालेकर, श्यामानंद जालान्, सई परांजपे, शंभू मित्रा, गिरीश कार्नाड, कारंथ, अरविंद देशपांडे, डॉ. श्रीराम लागू यांनी अभिनया-बरोबर दिग्दर्शन करून भारतीय रंगभूमीला पुढे आणले.

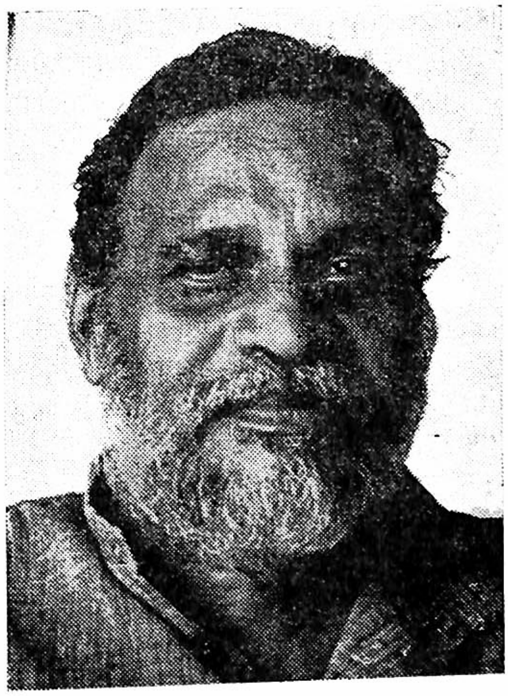
रंगभूमीचा विचार करताना नाटचलेखन, अभिनय, दिग्दर्शन या गोष्टींचा विचार होतो; पण त्याचबरोबर नाटचसंगीत, प्रकाशयोजना, प्रेक्षक यांचाही विचार होणे आवश्यक आहे. पण तसा विचार होत नाही. नाटकामध्ये नाटककारापासून प्रेक्षकापर्यंतचा सहभाग असतो. असा सहभाग असेल तेव्हाच नाटकाचा खऱ्या अर्थाने विकास होतो. नाटककार जेव्हा अनुवाद-रूपांतर करण्यापेक्षा या जीवनाशी सामोरा जातो, तेव्हा तो प्रेक्षकाजवळ अधिक येतो. नवीन नाटककार अशा प्रयत्नात आहे. अशा नाटककारांची नाटके जेव्हा सादर केली जातात, तेव्हा काही प्रयोग सफल होतात, काही असफलही होतात; पण झालेल्या चुकांतूनच नव-निर्मिती होऊ शकते. हिंदी रंगभूमीवर अन्य भाषांतील नाटके सादर होत राहिली आहेत; पण त्याचबरोबर नवे प्रयोगही होत राहिले आहेत. यातूनच तिचे स्वरूप प्रकट होत राहिले आहे. भारतीय भाषांतून हिंदीमध्ये आलेल्या नाटकांत गिरीश कार्नाड ह्यांचे 'तुघलक', 'हयवदन', विजय तेंडुलकरांचे 'खामोश, अदालत जारी है', 'घाशी-राम कोतवाल', 'सखाराम बाइंडर', बादल सरकारांचे 'एवं इंद्रजित', 'बाकी इतिहास', 'पगला घोडा' यांचेही महत्त्व आहे. या नाटकांचा, नाटककारांचा प्रभाव हिंदी रंगभूमीवर आहे. हिंदी दिग्दर्शक तर कित्येक वेळा अशी अनुवादित नाटकेच बसवताना दिसतात. त्यामुळे हिंदी रंगभूमी अनु-वादावर जगणारी आहे का, असा संभ्रम निर्माण झाला आहे. त्यामुळेच 'हिंदी के नाटक या हिंदी में नाटक' यावर चर्चा होत आहे. कोणत्याही भाषेतील रंगभूमीचा विकास करण्यासाठी त्या भाषेतील नाटककारांनाच घेऊन त्यांच्या नाटकांचे प्रयोग होणे आवश्यक आहे. अनुवाद वा अनुकरणा-तून नवनिर्मिती होत नाही, होणाऱ्या चुकांतूनच पुढे जाता येते ही गोष्ट विजय तेंडुलकरांनी जी सांगितली आहे ती खरी आहे. हिंदीमध्ये अनेक नवीन नाटककार येत आहेत. त्यामुळे तिच्या भवि-ष्याची चिंता करण्याचे कारण नाही.

○ ○ ○

अनुक्रमणिका

*नाट्यकलेविषयी एक विचारमंथन

– जी. शंकर पिलै
– श्यामला वनारसे



जी. शंकर पिलै

[जी. शंकर पिलै केरळच्या सांस्कृतिक जीवनात मुरलेले नाटककार आहेत. नाट्यकलेचा सामाजिक संदर्भ, नाट्यकलेचा नाट्यक्षेत्रातील संदर्भ आणि नाटककारांपुढील सांस्कृतिक आव्हान या मुळातल्या प्रश्नांविषयी त्यांनी चर्चेच्या ओघात मांडलेले विचार सर्वच रंगकर्मींनी आणि रंगप्रेमींनी लक्ष देण्याजोगे आहेत. खरे तर या प्रश्नांना प्रामाणिकपणे भिडल्याशिवाय आता नवे वळण घेणे कठीणच आहे.]

केरळातील रंगभूमीच्या विकासातील काही टप्पे :

केरळची लोककला रंगभूमीच्या प्रांतातही अत्यंत समर्थ होती. नाट्यकलेचा, नाट्यलेखनाचा केरळ-

* प्रा. जी. शंकर पिलै हे कालिकत विद्यापीठात नाट्य विद्यालयाचे संचालक आहेत. मल्याळम् भाषेतील ते एक अग्रणी नाटककारही आहेत. दि. १७ फेब्रुवारी १९८५ रोजी पुण्यात त्यांच्या 'करुत्थ दैवते थेडी' या नाटकाचा प्रयोग कालिकत विद्यापीठ नाट्यमंडळाने सादर केला. त्या वेळी त्यांच्याशी एक मनमोकळी चर्चा करण्याची संधी मिळाली. या चर्चेला काही मोजके लोक उपस्थित होते. त्यांत सर्वश्री अरविंद मंगरूळकर, सतीश बहादुर, माधव वझे, अण्णा राजगुरु, रवींद्र सुर्वे, प्रभा मराठे, सुषमा दातार, हेमा लेले यांचा सहभाग होता. त्या दिवशी झालेल्या चर्चेच्या ध्वनिमुद्रणावरून हे टिपण श्यामला वनारसे ह्यांनी तयार केले आहे. –संपादक

मध्ये झालेला विकास ही खास विसाव्या शतकातील बाब आहे. १९३० पूर्वी केरळमध्ये नाटक कंपन्या होत्या, परंतु त्यांच्या मार्फत नाट्यशिक्षणाचे काम होत नसे. एकेक निर्माते एकेक मंडळ काढत, लोकप्रिय नाटकांची निर्मिती करत. काही लोकप्रिय कादंबऱ्यांचे नाट्यरूपांतर त्या काळात झाले. हे रूपांतर म्हणजे वर्णने, निवेदने काढून टाकलेले संवाद ठीकठाक करून बनवलेले नाटक असे. या प्रकारच्या कंपन्या कालिकत, त्रिवेंद्रम् सगळीकडेच होत्या; परंतु नाट्यकला म्हणण्याजोगे त्यात काही घडत नव्हते.

यांच्या बरोबरच हळूहळू नवशिक्षितांची हौशी रंगभूमी उदयास आली. त्यांच्यासाठी शेरिडन, गोल्डस्मिथ यांच्या नाटकांची भाषांतरे-रूपांतरे प्रचलित होती; लोकप्रियही होती. परंतु हे लोक व्यावसायिक नव्हते.

१९३० मध्ये एका नव्या सामाजिक प्रबोधनाचा आरंभ झाला. त्यात स्त्री घराबाहेर पडण्याचा प्रश्न घेऊन व्ही. टी. फट्टादरीपाद यांनी लिहिलेले नाटक कमालीचे यशस्वी झाले. या नाटकाचे यश ही एक अभूतपूर्व घटना होती. फट्टादरीपाद स्वतः बोलताना सांगत असत, की या नाटकाला यश मिळाले, ते कालमहिम्यानेच. त्या नाटकाच्या विषयानेच लोक आकृष्ट झाले. तो त्या काळच्या समाजातील चर्चेचा विषय होता. नाटक म्हणून काही ते उच्च कोटीचे नव्हते. त्यात समाजाचा स्त्रीविषयक दृष्टिकोन तपासला होता, हेच मुख्य होते. या नाटकानंतर सामाजिक-राजकीय उलाढालींशी संबंधित रंगमंचाचा प्रसार मोठ्या प्रमाणात झाला. आजही सर्व राजकीय पक्षांच्या- अगदी एकेका गटाच्याही-नाटकमंडळ्या आहेत. पण त्यांचे मूळ विचारप्रणालीशी आता सूत्र उरलेले नाही. आज जी धंदेवाईक रंगभूमी आहे, तिच्याच आहारी गेलेली राजकीय रंगभूमी दिसते. अगदी आता, ११ फेब्रुवारीला एका समूहाने 'मृच्छकटिक' केले. का? तर त्यात काही राजकीय संदर्भ आहेत म्हणून. हे खरे नाही. संस्कृत नाटकांना आज बाजारपेठ आहे, एवढेच. त्याचा फायदा हवा आहे, एवढेच.

सध्या केरळात साठ-पासष्ट धंदेवाईक कंपन्या आहेत. त्यांच्यात सतत एक जीवघेणी स्पर्धा चालू असते. या धंद्याची वाढ होत असताना हौशी रंगभूमी त्याला नाके मुरडत होती, स्वतःच्या मोठेपणाच्या भ्रमात होती. स्वतःला 'प्रायोगिक' म्हणवून धंदेवाल्यांकडे तुच्छतेने पाहणे हाच मुख्य दृष्टिकोन होता. पण या रंगभूमीला सातत्य नव्हते. १९५० सालापर्यंत हीच स्थिती होती.

१९५० ते ६० हे सर्वसाधारणपणे चर्चेचे दशक म्हणता येईल. आम्ही सर्वजण खूप हिरीरीने उलटसुलट चर्चा करत होतो. पण हे सर्व फेरे फिरल्यानंतर लक्षात आले, की आपण पुन: होतो तिथेच आहोत; कारण रंगमंचावर काहीच घडलेले नाही, करून दाखवलेले नाही. मी त्या वेळी प्राध्यापक होतो. त्या टप्प्यावर आम्ही नाट्यशिक्षणाकडे वळण्याचे ठरवले. त्यातील जुळवाजुळव करण्याचे पतकरून एक रंगोत्सव (नाडगकळरि) आम्ही सुरू केला. याचे वैशिष्ट्य असे होते, की त्यात फक्त नाटकवाले नव्हते. कवी, चित्रकार; चित्रपटकार असे सगळेच आले. अरविंदन्, गोपालकृष्णन्, अय्यप्पा षणीक्कर, एम्. व्ही. देवन् ही सर्व माणसेही त्यात आली. या आमच्या उद्योगाला चांगले बळ आले, आणि सहा वर्षे हे नाट्यशिक्षण आणि निर्मितिसत्र चालू राहिले. त्यात नव्याची ओढ असणारे तरुण उत्साहाने भाग घेऊ लागले. नवीन काहीतरी घडू लागले. अपेक्षेचे वातावरण निर्माण झाले. मी केरळ साहित्य संगीत अकॅडमीचा अध्यक्ष असताना या उपक्रमाला सगळ्या चौकटींमधून पार पडायला मदत करता आली.

कालिकत विद्यापीठातील नवे वळण

होता होता या नव्या वातावरणाची दखल घेण्याइतकी प्रगती झाली आणि कालिकत विद्यापीठात नाट्यशिक्षण विद्यालयाची स्थापना झाली. या नव्या घटितांना एक जोम होता. पूर्णता, संगती किंवा सर्वांगसुंदरता मात्र नव्हती. त्यात निष्पत्ती नव्हती, पण आश्वासन होते. 'नाडगकळरि'ने निर्माण केलेल्या हेतुनिष्ठेची, गंभीर दृष्टिकोनाची पावतीच या विद्यालयाच्या स्थापनेने दिली. विद्यापीठाच्या रचनेत हे किती कठीण असते, हे आपल्याला सर्वांना माहीत आहे!

नाट्यविद्यालयाचा रोख

नाट्यशिक्षण विद्यालयाची स्थापना धंदेवाईक मंडळींना रुचली नाही. हे सगळे कुचकामी असते,

असे सूर त्यांनी लावले; टिंगलटवाळीही केली; पण आज स्थिती अशी आहे, की तेही 'नाडगकळरि' करतो म्हणतात !

विद्यापीठातील नाट्यशिक्षण हे हौशी रंगभूमीचे फलित आहे. तिथे सुरू झालेल्या प्रयत्नातून रंगभूमीशी बांधिलकी मानणारे तरुण शहरांत, मोठ्या गावांत, खेड्यांतही नवे नाटक नेऊ लागले. त्यांना बळ देणे हे विद्यापीठाच्या नाट्यविभागाचे काम आहे.

त्यांचा सामना धंदेवाल्यांशी आहे. अटळपणे त्यांच्याशीच आहे. धंदेवाल्यांना कोणी नाहीसे वगैरे करू शकत नाही. त्यांनी उभे असले पाहिजे ही मुळी एक ऐतिहासिक गरजच आहे. कारण नाटकाच्या धंद्यात लेखक–निर्माते–प्रेक्षक ही त्रयी पूर्ण समतोलाने उभी असते. 'चालणारे' नाटक लिहिणारे लेखक, पेशकारीची अधिकाधिक हुकमी, नेत्रदीपक तंत्रे वापरणारे वाकबगार निर्माते आणि नट तसेच या लेखनाला, निर्मितीला दाद देणारा, खेचला जाणारा प्रेक्षक यांच्या व्यवहारातूनच नाटकाचा धंदा तेजीत येतो.

या धंद्याला नट पुरवण्याचा उद्योग काही विद्यापीठाचे नाट्यशिक्षण विद्यालय करत नाही. आमचा रोख आहे, तो कलात्मक जाणिवा घेऊन रंगभूमीशी बांधिलकी निर्माण करण्यावर आणि कलात्मक जाणिवा घडवण्यावर. हे घडवणे फक्त एकाच मार्गाने शक्य असते, नाटक करून. यासाठीच आमच्या विद्यापीठाने ही फिरती मंडळी चालू केली आहे. कालिकत युनिव्हर्सिटी लिट्ल थिएटर (CULT) म्हणजे कलात्मक नाटक प्रेक्षकांपर्यंत पोचविण्याची चळवळ आहे. धंदेवाईक नाटके ज्या निकषांची भलावण करतान– ती वेगळी करावी लागत नाही, त्यांच्या निर्मितिमूल्यांमध्येच ती जाहीर होत असते– त्याला पर्यायी, अशी निकषांची स्थापना करण्याचा आमचा प्रयत्न आहे. हे आज सुरू केले आणि उद्या जमले असे होणे शक्य नाही. आम्ही हरणार. कदाचित पुन:पुन्हा हरणार; कारण धंदा एका नित्य समतोलाच्या व्यवहारात रुजलेली गोष्ट आहे. तो नाहीसा वगैरे होणार नाही. पण पर्याय पुढे ठेवून त्यातून लोकांनाच निवडीला वाव उत्पन्न करणे हे आमचे काम आहे.

व्यावसायिक निष्ठा

नाटकाचा धंदा करणारे लोक असतात. त्यांचा मुद्दा नाटक चालले की नाही, एवढाच असतो. ते कशाच्या जोरावर चालले, याविषयीच्या मूल्यविवेकाची त्यांना गरज नसते. मी ज्या पर्यायाबद्दल म्हणतो, तो पर्याय म्हणजे नाट्यव्यावसायिकाचा आहे. ही व्यावसायिक निष्ठा अनेकपदरी आहे. त्यातून निर्मितीचा, अभिनयाचा दर्जा ठरवणारे मानदंड निर्माण होतात. कोणत्याही रंगभूमीची बूज तिने निर्माण केलेल्या या मानदंडांवरूनच राखली जाते. व्यवसाय म्हणून नाटकाचे क्षेत्र ठरवल्यानंतर या मानदंडांविषयीची सतत जागरूकता हा एक काटेरी मुकुटच आपण पतकरत असतो.

या प्रकारचा व्यवसायाचा प्रश्न आणि धंदेवाईक व्यवहाराचा प्रश्न अनेक वेळा विनाकारण आणि काही वेळा मुद्दामही घोळात टाकला जातो – पैशाच्या. 'आमचे पोट या नाटकावर आहे' आणि 'आम्हाला नाट्यकलेविषयी पोटतिडीक आहे' या दोन भूमिकांमधला स्पष्ट भेद जाणणे निकडीचे आहे. पोट भरणे कुणालाच चुकत नाही. पण तत्काळ फायदा कमावण्यासाठी आम्ही काय करायला तयार आहोत याचे उत्तर पाहिले, की पोटभरूपणा आणि पोटतिडीक यांतले अंतर स्पष्ट होते. हा फरक झाकण्यासाठी धंदेवाले स्वत:ला व्यावसायिक तर म्हणवतातच, शिवाय आम्हीसुद्धा प्रयोगच करतो असेही म्हणतात. प्रत्यक्षात गिऱ्हाइकाची मागणी तसा पुरवठा या आर्थिक प्रक्रियेतूनच त्यांची निर्मिती– किंवा उत्पादन म्हणू या– नियंत्रित होते. मग ते मृच्छकटिकसुद्धा करतील, 'चालणार' असेल तर.

[या मुद्द्यावर चर्चा पुष्कळच झाली. पुन:पुन्हा पैसा मिळवणे हा या भेदामधला मुख्य मुद्दा नसून यासाठी काय करायचे हाच खरा मुद्दा आहे, हे अनेक प्रकारे मांडले गेले. त्यात प्रा. बहादुर यांनी पैशाचाच प्रश्न उचलून एक स्पष्टीकरण दिले. पैसा घातल्यानंतर तो परत मिळवणे, उपजीविकेची व्यवस्था करणे आणि पुन्हा गुंतवण्याइतका पैसा मिळवणे हा निकष आर्थिक व्यवहार्यतेचा निकष आहे. परंतु धंदा करताना कमीतकमी गुंतवणूक आणि अफाट फायदा मिळविण्याचा प्रयत्न करणे हा जुगारी

निकष आहे. प्रा. पिलै ज्याला व्यवसाय म्हणतात, त्याला आर्थिक व्यवहार्यता हवीच. पण तुफानी वेगाने हातखंडा प्रयोग लावून एकदा केलेल्या गुंतवणुकीतून निरंतर पैसा मिळवण्यावर लक्ष ठेवणे हे मात्र त्यात बसत नाही. मूल्यांच्या दृष्टीने पाहता नवीनता ही 'दर्शनाची' (vision of life) हवी; नेपथ्याची किंवा "नव्या बाटलीची" नको, हे लक्षात घ्यायला हवे. प्रा. पिलै यांच्या नाटकाचे दिग्दर्शक प्रा. रामानुजन् यांनी वेषभूषेचे उदाहरण घेऊन हाच मुद्दा स्पष्ट केला. यात सर्वजण सहभागी झाले.]

व्यवसायनिष्ठा आणि हौशी रंगभूमी यांतील सीमाही ओळखणे जरूरीचे आहे. हौस ही गोष्ट अशी आहे, की त्यातील उत्साहाची लाट भरते, ओसरते. पण हौशी रंगभूमी संभाव्य व्यावसायिकांना क्रियाशील बनवते, प्रवृत्त करते. हौशी रंगभूमी ही उत्साहामागे जाणारी असल्याने काही वेळा त्यापाठीमागचा विचार केवळ अनुकरणाचा, प्रायोगिकतेच्या ठरावीक संकल्पनांच्या मागे जाण्याचा किंवा संप्रदायवादीही असू शकतो. त्यांना व्यावसायिक जबाबदारी पडलेली नसते. हे मी त्यांना कमी लेखून बोलतो असा समज कृपया करून घेऊ नका, मी हौशी रंगभूमीतूनच घडला गेलो. हौशी रंगभूमीच्या उत्साहाचा पाया व्यवसायनिर्मितीला आवश्यकच आहे. पण हौशी रंगभूमी कलात्मकतेचा संदेश पोचवण्याचे साधन बनू शकत नाही. सातत्याने पर्यायी नाटकही देत राहू शकत नाही. कधी कधी तर हौशी रंगभूमी धंदेवाईक निकषांनी प्रभावित झालेली असते, असेही प्रयोगात दिसते. कृत्रिमता आणि शैली, वास्तवता आणि भावविवशता यांच्यात गल्लत केलेली अनेक उदाहरणे हौशी रंगभूमीवर दिसतात. उत्साहाच्या भरात अनेक मूलतत्त्वांचा विसर पडू शकतो, भडकपणा येऊ शकतो. आज हे जरा लिंबूटिंबू असले, तरी त्यांच्यातूनच उद्याचे व्यावसायिक येऊ शकतील असे बीज तेथे असते.

प्रेक्षक घडविण्याचा प्रश्न

हौशी रंगभूमीचा प्रेक्षकवर्ग मर्यादित असतो आणि धंदेवाईक रंगभूमीचा प्रेक्षकवर्ग फार मोठा असतो. अशा वेळी निर्मितिमूल्यांच्या मार्फत प्रेक्षक घडवण्याचे काम हौशी काय, किंवा व्यावसायिक काय, कितीसे करणार? जे प्रेक्षक तुमच्यासमोर येतच नाहीत त्यांना घडवणार कसे? अशा प्रश्नांनी काही लोक अस्वस्थ होतात, आणि ही लढाई सुरू होण्यापूर्वीच तिचा निकाल लागलेला आहे, असे समजतात. परंतु एका नव्या सकस निर्मितीला जर कोणीही सामोरा गेला, तर तो घडला जातोच. म्हणजे नाट्यकलेचा व्यावसायिक निष्ठेचा वारसा जपताना प्रेक्षकावरचा विश्वास ही मोठीच गोष्ट ठरते. ज्या नाटकांनी उत्तम प्रतीची कलात्मकता राखली, त्यांना प्रेक्षकांनी भरीव प्रतिसाद दिला असा आमचा अनुभव आहे. हे घाईने किंवा तुफानी घोडदौडीने होत नाही. त्याला प्रेक्षकांच्या कसोटीला उतरावे लागते. म्हणजे अर्थातच तडजोड न करता सहन करणे आलेच. यासाठी आपण तयार आहोत का? हा खरा प्रश्न व्यावसायिकांसमोर आहे. असंख्य क्लृप्त्या वापरून झटपट लोकप्रिय होण्याचे मोह सततच अवतीभवती असतात. स्वतःच्या निर्मितीतील गुणवत्ता उणावू न देता सतत काम करत राहण्याचा वसा व्यावसायिक नाटकवाल्यांना घ्यावा लागतो, तरच प्रेक्षकांच्या लेखी ते विश्वासार्ह राहतील.

बालप्रेक्षक

आधी घडलेल्या चुका नंतर दुरुस्त करत बसण्यापेक्षा बालरंगभूमीपासूनच प्रेक्षक घडवण्याची सुरुवात झाली, तर अर्थातच ते अधिक भरीव काम होईल. पण अनुभव मात्र उलटा आहे. राष्ट्रीय नाट्यशिक्षण विद्यालयात बालरंगभूमी हा एक विषय होता, तो पुढे बंद केला. बालरंगभूमी आज चमत्कृतींना चटावलेला प्रेक्षक तयार करत आहे. दुसरे असे, की बालरंगभूमी म्हणजे मुलांसाठी नाटक अशी फोड न होता मुलांनी केलेले नाटक अशीच कल्पना प्रस्थापित झाली आहे. मुलांच्या बाबतीत वाढत्या वयाबरोबर समज एवढ्या झपाट्याने बदलते, की बालप्रेक्षकांचे वय ही नाटकाच्या निवडीनंतरच्या यशापयशाची मोठीच बाब ठरते. मुलांसमोर उभे राहून त्यांच्याशी संवाद साधणे सोपे नसते. त्यांची कल्पनाशक्ती तीव्र असते. त्यामुळे त्यांना नट म्हणून उभे करणे, (पट्टीला तलवार समजणे इ.) सोपे असते, पण प्रेक्षक म्हणून त्यांचे समाधान करणे तेवढेच कठीण असते.

अनुक्रमणिका

खरे तर भारतीय लोकसाहित्यात मुलांसमोर सादर करण्याजोगा किती संपन्न ठेवा आहे. मला जर कोणीही विचारले तर मी सांगतो, मुलांसमोर जाताना कसूनपणे प्रामाणिक रहा, जास्तीत जास्त मन लावून उत्तम दर्जा राखा. मुलांना काही बाबतीत फसवता येत नाही. ती स्वत.ला फारशी फसवत बसत नाहीत. पण एकदा खेळ कळला की, तो उचलायला त्यांना नसते प्रश्नही पडत नाहीत.

बालरंगभूमीने शैक्षणिक असावे का ? असा प्रश्न खूपदा विचारला जातो. जेथवर रंगभूमी शैक्षणिक असू शकते, तेवढे बालरंगभूमीने असावे हे नैसर्गिकच आहे. कारण व्यापक अर्थाने तुम्ही शैक्षणिक म्हणा ना म्हणा, एक शिक्षण जरूर घडून येत असते. हे आजचे बालप्रेक्षक उद्याचे नाटक उचलणार–पाडणार आहेत, हे विसरता कामा नये.

खरा प्रश्न आहे, कोणता नाट्यसंस्कार घेऊन त्यांचे प्रतिसाद घडत आहेत त्याचाच.

[यानंतर चर्चेत एक वेगळे वळण आले आणि कलेचे सामाजिक कार्य, आणि आर्थिक व्यवहार यांविषयी प्रा. बहादुर आणि प्रा. मंगरूळकर यांनी आपले विचार मांडले.]

कलात्मक उंची आणि सामाजिक बांधिलकी

एखादी नाट्यकृती जेव्हा कलात्मकतेचा एक मानदंड निर्माण करते, तेव्हा तिची भाषांतरे-रूपांतरे सुरू होतात. जेवढा संपर्क असेल तेवढे अनुकरणही सुरू होते. असे अनुकरण काही वेळा असंबद्धही असते. कारण नाट्यकृती एका समाजाचा, संस्कृतीचा घटक असते. समाजापासून तुटलेली नाट्यकृती श्रेष्ठ ठरूच शकत नाही. पारंपरिक द्रव्यावर पोसलेली कलावंताची मनोभूमी जेव्हा नवे दर्शन रुजवते, तेव्हा आपोआपच त्या मातीचा दरवळ तिथल्या अंकुरांना असतो. नाट्यकलावंतांची निर्मिती मात्र काही वेळा लोकसंस्कृतीचे नुसते बेगड उचलून वेळ मारून नेऊ शकते.

आज भारतीय कलावंतांसमोर एकाच वेळी व्यापक आधुनिकता आणि व्यापक प्राचीनता उभी आहे. परंपरेला प्रतिसाद देऊन कशाचे काय होते, याचा अंतर्यामी शोध न घेता नुसते परंपरेचे तुकडे मोडून आपले सोंग सजवणे सोपे आहे. पण परंपरेची दीर्घता म्हणजे नुसता आळस नसतो. ज्या एका समग्र मानसिक घडणीशी तिचे नाते असते, त्यात मोडता येणारा तुकडा म्हणजे केवळ वरचा देखावा असतो; त्याला काही वेळा नेत्रदीपकता असली, तरी अर्थपूर्णता नसते. रंगभूमीवर जेव्हा लोककला, विधिनाट्ये अवतरतात तेव्हा त्यांचे सांस्कृतिक मूळ उखडून नुसते शोभिवंत तुकडे केले, तर ते सारेच मरून जाते. केरळमध्ये असे अनेक विषय आहेत. उत्तर केरळात थैयम् हा असाच एक विधिसंबद्ध नेत्रदीपकतेचा प्रकार आहे. एका अर्थाने ती सबंध प्रक्रिया म्हणजे त्या माणसाला देवत्वाप्रत 'नेण्याची'च प्रक्रिया असते. कण्णनोरची प्रादेशिक वैशिष्ट्येही त्यात गुंतलेली आहेत. दिवसचे दिवस हे घडत असते. तिथली झाडे, तिथले प्रकाश, त्या माणसाचे कपडे, रंगभूषा आणि त्यातील संगीत...पण याचा बोध केवळ रंगमंचाच्या भाषेत परिपूर्ण होतच नाही. कारण त्या संपूर्ण विस्ताराला आधारभूत अशा काही समजुती असतात, काही 'मिथ' (Myth) असतात. थैयम् बनणारा माणूस त्या वेळी काही अचाट-अफाट गोष्टी करतो. पण त्याचा वरपांगी डोलारा उचलता आला, तरी तो म्हणजे थैयम् नव्हेच नव्हे. आज तुम्ही तिथे गेलात तर एक 'आंतरराष्ट्रीय' प्रेक्षकवृंद हा डोलारा नोंदवून घेताना दिसेल !

परंपरेत काही आंतरिक उलाढाली चालू असतात. पण आता थैयम्‌सारखी गोष्ट पोकळपणे झाली तरी चालेल, पण 'सांस्कृतिक ठेवा' म्हणून जतन झाली पाहिजे असा बाह्य दबाव उत्पन्न होतो. ज्या कुटुंबामध्ये थैयम् चालत आलेले होते, अशा अनेकांशी मी बोललो. त्यातली तीन उदाहरणे सांगतो. एक ७५ वर्षांचा म्हातारा गृहस्थ म्हणाला, 'मी हे करत असताना नेहमीच श्रद्धापूर्वक केले आणि दर वेळी जरी नाही, तरी काही क्षण माझ्या अनुभवात नक्कीच आले–मी खरोखरी ईश्वरत्वाला पोचलो अशी अनुभूती मला आली.' त्याच घरातला ५० वर्षांचा वयस्कर माणूस म्हणाला, 'मी ईश्वर नाही. मी माणूसच आहे. मी फक्त तुम्हाला मी ईश्वर आहे असे वाटायला लावतो. (I make you believe)' आणि २५ वर्षांचा तरुण म्हणाला, 'हे घरचे लोक मला भाग पाडतात म्हणून, पण खरं विचाराल, तर मला दुबईला जायचं होतं ! '

यावर वेगळे काही भाष्य करायला नको. विधिकृत्याचा अर्थ फक्त दृक्श्राव्य नसतो. फक्त दृक्श्राव्यतेतच रस असणारे लोक खरे फूल काय आणि प्लास्टिकचे फूल काय, 'दिसतंय्' कसं एवढंच बघणार. पण त्या विधिमागच्या संकल्पना-व्यूहात आणि श्रद्धांमध्ये मूळ असणाऱ्या माणसाला प्लास्टिकचे फूल सहन होणार नाही. याचा अर्थ मी असा लावतो, की श्रद्धा अथवा समजुतींचा जेव्हा कस लागला जातो, तेव्हा माणूस दृक्श्राव्य डोलाऱ्यातून मोकळा झालेला असतो. या संस्कृतीत मुरलेले मन जे संस्कार घेते, त्यातूनच स्फुरलेले नवनिर्मितीचे रूप आपोआप त्या संस्कृतीचा वारसा घेऊन येते. प्रत्यक्ष थैयम् दिसला-दाखवला नाही, तरी त्याअंतर्गत असणारे सूर, ताल, लय अंगभूत होऊनच आधुनिक रूपात येऊ शकतात. काही रुजलेल्या प्रतिमा उरतात.

आज हा प्रश्न खूपदा पुढे येतो. लॉर्काचे उदाहरण याबाबत लक्षात घेण्यासारखे आहे. लॉर्का ज्या मातीत घडला, ती टाकली, तर नुसत्या भाषांतरात खोटेपणाच येणार. कथकळीचे मुखवटे महानगरी घरांमध्ये पाहून एकाने म्हटले, की हे अगदी खरे चित्र आहे. 'कथकळी'चा शिरच्छेद झाला आहे, ती तुमच्या चौकोनी घरात शोभेची वस्तू झाली आहे. अशी श्रद्धेची शोभा करणे म्हणजे आधुनिक संस्कृती नव्हे, याबद्दल माझ्या मनात पूर्ण खात्री आहे.

○ ○ ○

प्रत्येक माध्यमाचे एक स्वत्व असते. त्याभोवती अनेक सामाजिक-सांस्कृतिक मंबंधांचे वलय असते. माध्यमांची तुलना करताना या दोन्ही टप्प्यांवर विचार करणे आवश्यक आहे, कारण प्रत्यक्षात नाटकाचा, चित्रपटाचा जीवनाशी असलेला संबंध या दोन्हींच्या परस्परक्रियेनेच सिद्ध होतो. ' नाटक ते नाटक आणि चित्रपट तो चित्रपट. ' याचा अर्थ काय, ते समजावून घेतले, की स्वत्वाचा उलगडा होतो आणि नाटक किंवा चित्रपट करणारे कोण आणि बघणारे कोण याकडे बघायला सुरुवात केली, की सामाजिक-सांस्कृतिक संबंध उलगडू लागतात. करणारे, बघणारे आणि माध्यम असा हा त्रिकोण आहे. यांपैकी प्रत्येक घटक ज्या प्रकारे कार्य करतो, त्यानुसार त्या त्या क्षेत्रातील वळणेवाकणे ठरतात. या त्रिकोणाला जो एकूण लोकजीवनाचा संदर्भ असतो, त्यानेही काही नियंत्रण घडून येत असते. या सर्वांमधून माध्यमाने घेतलेली रूपे, त्याचे हेतू आणि त्याचे सांस्कृतिक योगदान निश्चित आकार धारण करते.

१. प्रत्येक माणसाचा आपापला अनुभव असतो, आपापले विचार असतात. ते इतरांना आपोआप कळत नाहीत, ते ' सांगावे ' लागतात. त्यासाठी ' माध्यम ' लागते. म्हणजेच, माध्यम ही माणसा-माणसांत पूल बांधणारी चीज आहे. माध्यमाची विशिष्ट रचना म्हणजे ' आतले ' विचार, अनुभव, दर्शन यांना ' बाहेर ' आणणे. कोणत्या रचनेने काय साधता येते याचा माणसे अंदाज घेतात, खूणगाठ बांधतात. एकेक भाषा बनू लागते. अशी भाषांची घडण होत राहण्याला एक विलक्षण जिवंतपणा असतो. त्यात एक प्रयोगशीलता, स्पंदनशीलता असते. प्रत्येक माध्यम वापरताना करणारे आणि बघणारे मिळून त्या त्या भाषेची व्याप्ती आवरत असतात किंवा विस्तारत असतात.

प्रत्येक माध्यमाचा आपापला इतिहास आहे, ह्यामध्ये केव्हातरी, कुठेतरी या माध्यमाची हाताळणी हीच एक भूमिका समाजातील इतर भूमिकांमधून अलग झाली. अशी भूमिका निर्माण होते तेव्हा त्या माध्यमाला समाजाने एक जागा, एक मान्यता दिलेली असते, माध्यमाची अर्थपूर्णता ओळखलेली असते. या ओळखीने माध्यमांच्या प्रतिष्ठेची उतरंड निर्माण होते. परंतु एकूण समाजही माध्यमाची हाताळणी करणाराला कसा आणि कुठे ठेवतो, हेही ठरते.

या प्रकारच्या व्यवस्थेमुळे माध्यमांमधील परंपरा, त्याविषयी विचार, माध्यमाच्या हाताळणीची तंत्रे, तंत्र आणि साधने यांच्यातून निर्माण होणाऱ्या शैली, यांची घडी निर्माण होते. जिवंत आणि प्रवाही अशा व्यवहाराला काही चौकट, काही साचे, काही खास सुविधा प्राप्त होतात. नावीन्याला सामावण्याचेही ढंग निर्माण होतात. चित्र, शिल्प, काव्य, संगीत, नृत्य, नाटक या माध्यमांनी, त्यांच्या मिश्रणांनी माणसामाणसांमधले पूल बहुरंगी, बहुढंगी झाले होते.

विसाव्या शतकाच्या पहाटकाळी माध्यमांच्या प्रांतात एक नवल वर्तले– २८ डिसेंबर १८९५ या दिवशी पहिला चित्रपट माणसांनी पाहिला. लुमिएर बंधूंनी तो फ्रान्समध्ये तयार केला. बघता बघता तो सर्वत्र पसरला. पॅरिसमधून थेट मुंबईतही जुलै १८९६ मध्ये येऊन पोचला. अगदी हुबेहूब चलचित्रे पाहून माणसे थक्क होऊन गेली. आता म्हणजे कोणीही माणूस कुठेही दिसू शकेल, पोचू शकेल ! हा हा म्हणता चित्रपट बोलू लागले आणि एक नवा जमाना आला. चित्रपट तंत्रदृष्टचा विकसित झाला तरी एक यंत्रजीवी दृक्‌श्राव्य माध्यम हे त्याचे स्वत्व पहिल्या पस्तीस वर्षांतच सिद्ध झाले. प्रथम दृश्य म्हणून आणि नंतर दृक्‌श्राव्य म्हणून. यंत्राची अशी प्राथमिकता इतर माध्यमांना नव्हती. (उदा., लेखकाला मुद्रणतंत्र माहीत असण्याची गरज नव्हती.) चित्रपट हे ' यंत्रयुगाचे माध्यम ' म्हणता येते त्याचे हे एक कारण आहे.

नाटक व चित्रपट : तुलनात्मक माध्यमविचार

श्यामला वनारसे

अनुक्रमणिका

या माध्यमाच्या जन्मकाळाची काही वैशिष्ट्ये आहेत. ती चित्रपटाच्या निर्मितीशी आणि नंतरच्या प्रवासाशी निगडित आहेत. यांतले सर्वांत महत्त्वाचे वैशिष्ट्य म्हणजे वैज्ञानिक प्रगती. दृष्टिसातत्य, भिंगे आणि प्रतिमा, प्रकाशाच्या प्रमाणात काळी-पांढरी होणारी रासायनिक द्रव्ये आणि यंत्रांमधील नेमके व हुकमी नियंत्रण साधणारी तंत्रविद्या या सर्वांच्या एकत्रीकरणातून चित्रपट माध्यमाचा जन्म झाला. घटनांची दृश्य वैशिष्ट्ये जशीच्या तशी पकडता येऊ लागली, पुनः दाखवता येऊ लागली. ध्वनीचेही तसेच झाले. १८४० मध्ये कॅमेरा, १८७८ मध्ये ध्वनिमुद्रण, १८९५ मध्ये मूकपट आणि १९२७ साली बोलपट अशा क्रमाने हे माध्यम आकारास आले. वैज्ञानिक प्रगतीने दृक्श्राव्य अनुभवच बदलून टाकला. यंत्रांच्या साहाय्याने दृश्य आणि ध्वनी पकडता येऊ लागल्याने विज्ञानाची सत्ता वाढली. संवेदना घडवता येऊ लागली. या काळाचे दुसरे वैशिष्ट्य म्हणजे साम्राज्यातून युरोपीय राज्यकर्त्यांना प्राप्त झालेली आर्थिक सुबत्ता, औद्योगिक विकास, शहरी केंद्रांची अफाट वाढ, प्रचंड भांडवली गुंतवणुकीतून मिळालेले उत्पादन खपवू शकणाऱ्या बाजारपेठांचा शोध या आर्थिक व राजकीय प्रक्रिया. या सर्वांचा एक मानसिक परिणाम म्हणजे व्यक्तिनिरपेक्ष चौकटींची निर्मिती. मग ही चौकट ज्याच्या हाती, त्याची एक वेगळीच 'सत्ता' उत्पन्न होते. अशा प्रकारच्या वर्चस्वाचा शोध हे एक नवे सांस्कृतिक वळण यामधून निर्माण झाले. आश्रयदात्यांची जागा सूत्रचालकांनी घेतली. विज्ञान, साम्राज्यशाही आणि जलदगतीने वर चढण्याची प्रेरणा या तिन्हींचा या नव्या माध्यमाला टेकू होता. विज्ञानाची सिद्धी वापरण्यासाठी आर्थिक गुंतवणूक आणि बहिर्मुखता या सर्वांनी चित्रपटाची यंत्रे आणि यंत्र चालविणारा माणूस तयार केला होता.

नाटकाचा जन्मकाळ ही कल्पनाच कृत्रिम वाटेल. माणसाबरोबर, त्याच्या सांस्कृतिक जीवनात नाटक अंगभूत होते. या माध्यमाचा जन्म ही चित्रपटासारखी नोंदलेली घटना नाही. सहभागी होणे आणि साक्षी असणे हे दोन्ही अनुभव मानवसमूहांनी मान्य केलेले होते. चित्रपट आला तोवर नाटकाचा इतिहास खूप दीर्घ होता. त्यात लेखनतंत्रांचा, प्रयोगतंत्रांचा अनेक दिशांनी विकास झालेला होता. संस्कृतीचे एक दालन नाटकाला बहाल केलेले होते. प्रेक्षकांशी साक्षात संपर्क साधायचा असल्याने सामाजिक जीवनातील ताणतणाव नाटक सामावत गेले होते. कोणत्याही समाजाला 'स्वतःचे नाटक' हे माध्यम उपलब्ध असू शकते. नाटक प्रयोगजीवी असल्याने नट आणि प्रेक्षक यांची जिथे जशी तयारी असेल तिथे, तसे नाटक होऊ शकते. स्वतःच्या अभिनयाने प्रसंग उभा करणारा तो नट आणि स्वेच्छेने अविश्वासाला बाजूला सारून तो प्रसंग बघण्याची तयारी असणारा तो प्रेक्षक, एवढीच नाटकाची मूळ अट आहे.

'तू आहेस बेबी आणि मी आहे आई। बरं का गं आई हे विचारायचं नाही ॥' हे नाटकाचे मूळ. आपली 'भूमिका' नटाने विसरायची नाही आणि आपण 'प्रेक्षक' ही भूमिका सखूबाई, साळूबाई, गणपतराव, तिंबूनाना यांनी विसरायची नाही, म्हणजे मग 'खेळाला' रंगत येते.

■ नाटक हे प्रयोगजीवी माध्यम आहे.

■ चित्रपट हे यंत्रजीवी अप्रत्यक्ष माध्यम आहे.

२. चित्रपट तंत्रविद्येतील प्रगतीबरोबर दृक्श्राव्य प्रतिमांची निर्मिती सफाईदार, विविधांगी आणि चमत्कृतिपूर्ण करू लागला. चित्रपटाच्या जन्मापासून आजतागायत कॅमेरा आणि प्रोजेक्टर या यंत्रांमध्ये, रसायनाच्या सूक्ष्म फरक टिपण्याच्या शक्तीमध्ये, भिंगांमध्ये, ध्वनिमुद्रणाच्या, मिश्रणाच्या आणि निर्मितीच्या तंत्रांमध्ये सतत नवे काहीतरी घडत राहिले आहे. त्यामुळे नवे दृक्प्रत्यय देता येऊ लागले आहेत. जे एरवी नजरेला दिसत नाही, ते कॅमेरा 'दाखवू' लागला आहे. या विकासाची प्रक्रिया चालू असतानाच दूरदर्शन आणि व्हिडिओ याही इलेक्ट्रॉनिक माध्यमांची सुविधा हस्तगत झाली आहे. या दृक्श्राव्य माध्यमांचे यंत्रावलंबी रूप निर्मितीच्या आणि आस्वादाच्या अशा दोन्ही टप्प्यांवर दिसून येते. दृश्यांचे तुकडे (चलच्चित्रक = शॉट), ध्वनींचे मुद्रित तुकडे (साऊंड शॉट), या तुकड्यांची जोडणी आणि क्रम संकलन (एडिटिंग) या तीन घटकांनी चित्रपटाची 'भाषा' बनते. चित्रपट बनवण्यासाठी चित्रण, मुद्रण आणि रसायनशाळा या तीन प्रकारच्या तंत्र-

अनुक्रमणिका

ज्ञांची मदत लागते. कथाचित्रपट असेल तेव्हा नट-नटी लागतात. म्हणजे चित्रपटमाध्यमात एक वस्तू निर्माण करायची तर एक प्रतिभावंत पुरत नाही. त्याच्या निर्मितीत अनेकजण सहभागी व्हावे लागतात. तो बघायचा तरीही यंत्रे लागतात.

■ यंत्राचा वापर, तुकड्यातुकड्यांची निर्मिती आणि जोडणी तसेच समूह सहभाग हे चित्रपट-माध्यमाच्या वापराचे आधार आहेत.

हे आधार प्राप्त झाल्यानंतर चित्रपट जे काही 'सांगतो', ते बघण्याऐकण्यासाठी असते. चित्रपटातील दृश्यश्राव्य प्रतिमांची आणि चित्रपट बघण्या-ऐकण्याच्या अनुभवाची काही वैशिष्ट्ये आहेत.

कॅमेऱ्यासमोर जे काही असेल ते फिल्मवर हुबेहूब उतरते. हालचालीसकट सर्व दृश्य संबंध प्रत्यक्ष त्या जागी आपण असतो तर जसे दिसले असते तसेच दिसतात. पहिल्या लुमिएर प्रोग्रॅममध्ये जेव्हा पड-द्यावर आगगाडी येताना दिसली, तेव्हा काही लोक भिऊन मागे सरकले ! म्हणजे पडदा आणि हलती चित्रे आणि बघणारे आपण हे अंतर नाहीसे होते. ही हलती चित्रे इतकी हुबेहूब असतात, की त्यामुळे जे घडते त्या प्रसंगांचे आपण जणू काही साक्षीदारच होतो. ध्वनींचेही तेच. तेही जसेच्या तसे ऐकायला येतात. तंत्रविद्येने ही दृश्ये व ध्वनी काही खास झळाळी घेऊनही येतात. प्रकाशयोजना, भिंगांच्या करामती, ध्वनिमुद्रणात साध्य झालेल्या युक्त्या यांच्यामुळे प्रतिमा प्रभावशाली होतात आणि प्रेक्षकांच्या भावजीवनात दाखल होतात. कॅमेरा म्हणजे दिग्दर्शकाचा डोळा आणि प्रेक्षकांचाही. दिग्दर्शकाने जेथे कॅमेरा लावला तेथून कॅमेऱ्याने हुबेहूब दृश्य टिपले. ते प्रोजेक्टरमधून पडद्यावर आले. ते बघणाऱ्या प्रेक्षकाला कॅमेऱ्याने जे टिपले ते दिसले. दिग्दर्शकाचा डोळा = कॅमेरा = प्रेक्षकाचा डोळा असे साखळी समीकरण तयार झाले. तीच गोष्ट दिग्दर्शकाचा कान = मायक्रोफोन = प्रेक्षकाचा कान याहीबाबत. हुबेहूबपणाचे वैशिष्ट्य चित्रपटाला एक खास विश्वासार्हता देते. आडगावच्या ग्यानबाला मुंबई, काश्मीर, कलकत्ता इथे काय आहे, त्या जागा कशा दिसतात हे 'माहीत' होते.

या वैशिष्ट्यामुळे घटनांची नोंद करण्याचे हे एक उत्कृष्ट माध्यम ठरते. महत्त्वाच्या सामाजिक, राजकीय किंवा अगदी व्यक्तिगत जीवनातीलही घटना टिपून ठेवता येऊ लागल्याने वार्तापट, अनुबोधपट हे ललितेतर प्रकार या माध्यमात निर्माण झाले. नोंद करण्याचे महत्त्व ज्या ज्या घटनांबाबत वाटेल, त्यांचे चित्रीकरण केले की त्या जशाच्या तशा चिरकाल ठेवता येतात. यामुळे घटनांना साक्षी होण्याच्या स्थलकालाच्या मर्यादा ओलांडता येऊ लागल्या. स्मृतीचे संभाव्य विपर्यास टाळणे शक्य झाले.

चित्रपटभाषेत संकलनाची प्रक्रिया फार महत्त्वाचे काम करते. एक शॉट खिडकीच्या दिशेने जाऊन बाहेर बघणाऱ्या माणसाचा, दुसरा शॉट बाहेरच्या दृश्याचा, तिसरा शॉट त्या माणसाच्या चेहऱ्यावरील हास्याचा आणि चौथा शॉट दारापाशी सायकल लावणाऱ्या पोस्टमनचा असे जर एकापुढे एक जोडले तर एक अर्थ लागतो. हा अर्थ इतका उघड आणि सहजसाध्य वाटतो, की त्यात उलगडण्याची काही क्रिया करावीच लागत नाही असे वाटते. बघितले की समजले असा हा प्रकार होतो. म्हणजे अर्थ लावण्याची प्रक्रिया ज्या क्रमसंगतीने घडते, तीच चित्रपटही वापरतो. संकलन हा चित्रपटातील दिग्दर्शकाला अभिप्रेत असणारे अर्थ = संकलन = प्रेक्षकांनी लावलेले अर्थ असे समीकरण करणारा घटक आहे. यात हुबेहूबपणा नसला तरी एक नैसर्गिकता, सार्वत्रिकता त्यात आहे. दृश्य आणि ध्वनी जोडताना हुबेहूबपणा असतो.

चित्रपटभाषेत सामान्य विधान करता येत नाही. वस्तूंची, व्यक्तींची जी विशिष्टता असते, तीच चित्रपट पकडतो. अशा मूर्ततेमुळे माणूस म्हटला, की तो "कुठेतरी कोणीतरी" असा चित्रपटात आणताच येत नाही. एकीकडे हुबेहूबपणामुळे सार्वत्रिक होणारे हे माध्यम या मूर्ततेमुळेच 'समजा' असे म्हणू शकत नाही. त्याला जे काही सांगायचे ते दाखवून-ऐकवूनच सांगावे लागते.

चित्रपटाची ही दोन्ही वैशिष्ट्ये प्रेक्षक आणि चित्रपट यांचे एक नाते निर्माण करतात. वरील उदाहरणात अर्थ लावणारा प्रेक्षक जरी स्वतःच्या खुर्चीत बसून अर्थ लावत असला, तरी ते दृश्य त्याला कॅमेऱ्याच्या जागी नेते. म्हणजे 'तो खिडकीपाशी गेलेला मी पाहिला' असा अनुभव तयार

होतो. हीच गोष्ट इतर घटनांच्या निर्मितीतही होते. नाच, प्रणयदृश्ये यांसारख्या ठिकाणी नाचणारी व्यक्ती जे काही कॅमेऱ्यासमोर करते, ते प्रेक्षकाच्या दिशेने येते, प्रेमिकांमध्ये झालेली नेत्रपल्लवी 'माझ्या' मार्फत होते, कधी कॅमेरा दृश्यामधल्या एका व्यक्तीची जागा घेतो, म्हणजे मी, प्रेक्षकच त्या जागी दाखल होतो. अनुभवाच्या पातळीवर हुबेहूबपणामुळे, मूर्ततेमुळे या माध्यमात प्रेक्षकाला विशेषाधिकारी स्थान प्राप्त होते. या स्थानामुळे त्याचा भावनिक स्तरही अबोल पातळीपर्यंत त्यात सामील होतो. चित्रपट कोणीही कसाही बनवला, तरी त्याचे स्वरूपच असे आहे, की प्रेक्षकाला हे स्थान मिळणारच. प्रत्येक दिग्दर्शक चित्रपटभाषेची वैशिष्ट्ये कशी वापरतो यावर त्याच्या निर्मितीचे अंतिम रूप अवलंबून असते.

चित्रपट एकदा बनला की बनला. तो एक वस्तुरूप घेतो. त्याच्या अनेक प्रती काढता येतात. यांत्रिक अटी पूर्ण केल्या, की तो अनेकांना एका वेळी बघताही येतो, वेगवेगळ्या ठिकाणी पोचू शकतो. दिग्दर्शक आणि चित्रपट हे नाते चित्रपट आणि प्रेक्षक या नात्याशी समकालिक नसते.

■ हुबेहूब नोंद करणाऱ्या यंत्रांमुळे चित्रपटाला खास जिवंतपणा येतो.

■ मूर्ततेमुळे आणि हुबेहूबपणामुळे चित्रपटाला खास विश्वासार्हता येते.

■ वस्तुरूप आणि प्रतींची निर्मिती यामुळे एकाच वेळी मोठ्या जनसमूहापर्यंत चित्रपट पोचतो.

३. नाटकाच्या भाषेची अशी वैशिष्ट्ये शोधू लागल्यास या दोन माध्यमांमधील नेमके फरक स्पष्ट व्हायला मदत होते. नाटक प्रयोगजीवी प्रत्यक्ष माध्यम आहे. नाटकाचे पाठ्य जरी चिरकाल टिकू शकत असले, तरी नाटकाचे पाठ्य वाचणे हे काही त्याचे पर्याप्त रूप नव्हे. प्रयोगनिर्मितीचा तो एक टप्पा आहे. नाटकाचे विषयसूत्र ज्या प्रसंगांमधून सांगितले जाते, व्यक्त होते त्यांच्या स्थलकालांची निर्मिती नटांच्या अभिनयाने होते. अभिनयाची साधना करताना देखाव्याचा, नेपथ्याचा आधार नसला, तरीही आपण कोण आहोत, कुठे आहोत, कोणत्या मन:स्थितीत आहोत हे सर्व समोर किंवा आजूबाजूला जमलेल्या प्रेक्षकांना जाणवून देण्याची तंत्रे घटवायची असतात. हे जाणवून देणे म्हणजे प्रक्षेपण. प्रयोग चालू असताना नट प्रसंग उभा करत असतो आणि प्रेक्षक त्याचा आस्वाद घेतो, प्रतिसाद देतो. यात महत्त्व आहे ते नटाने निर्माण करण्याला, प्रक्षेपणाला आणि प्रेक्षकांच्या प्रतिसादाला. या तीन घटकांचे अंगण आखणारी एक सांकेतिक चौकटही असते. आपापले व्यावहारिक वास्तव दूर सारण्याची अट नट आणि प्रेक्षक या दोघांनीही पाळायची असते. याखेरीज प्रेक्षकांनी सहभागी होण्याचे किंवा न होण्याचेही संकेत असतात. ते नाटकाच्या सामाजिक-सांस्कृतिक संदर्भांशी जोडलेले असतात.

या सर्व व्यवहारात हुबेहूबपणाची गरज नाही, तशी अपेक्षाही नाही. नोंद करण्यासाठी नाटकाचा जन्मच नाही, त्यामुळे हुबेहूब असण्याचे त्याला कारणच नाही. पण मूर्तता मात्र निश्चितच आहे. अप्सरा, राजा, देव, सिंधू, सुधाकर कोणीही म्हटले तरी ती व्यक्तिरेखा त्या त्या नटनटीच्या शारीरिकतेतूनच प्रत्यक्ष प्रयोगात उतरत असते. इतर वस्तूंचे मात्र तसे नाही. पुस्त असेल किंवा नसेल. केवळ अभिनयानेही हातात सुई धरली आहे की फूल की दांडू हे दाखवता येते. नाटकाला प्रसंगनिर्मितीची मूर्तता असल्याने त्याचा प्रभाव संवेदनेच्या पातळीपासूनच सुरू होतो, परंतु त्याला सांकेतिकतेपलीकडे विश्वासार्हता नसते. त्याला एक ललितविश्व निर्माण करावयाचे असते.

नाटक एका वेळी एकाच ठिकाणी होऊ शकते. ध्वनिवर्धनाने जरी मानवी आवाजाचा पल्ला वाढवता आला, तरी बघण्याला उणीव येतेच. दिसण्याऐकण्याच्या अटी पूर्ण झाल्या नाहीत तर नाटकाचा प्रयोग घडतच नाही. नाटक करण्यासाठी आणि बघण्यासाठी एकत्र येणारे आपोआपच एका साम्याने जोडले जातात. या माध्यमाचा पल्ला या साम्यावर अवलंबून असतो. तो कधीच चित्रपटासारखा होत नाही. या माध्यमांच्या मूळ रूपातच ही भिन्नता आहे.

नाटकाची भाषा दृश्यात्मक आणि श्राव्यात्मक आहे. परंतु त्यात चित्रपटासारखी विलगता नाही. प्रयोग चालू असताना सलग घटनांची निर्मिती चालू असते. त्यातील अंतर्गत भावबंधांची रचना त्या त्या

अनुक्रमणिका

क्षणी नटांच्या अभिनयाच्या तोलातून सिद्ध व्हावी लागते. हालचाल आणि स्थिरता, नटांच्या अभिनयक्षेत्रातील दृश्यरचनांचे बंध, अभिनयशैली, प्रकाश, ध्वनी आणि नेपथ्य यांतील तांत्रिक करामत यांचा मेळ आणि एकत्रित परिणाम ही रंगमंचाची भाषा. त्यात त्रिमितिक्षेत्र आणि त्याचे घटनास्थळात रूपांतर, काळ आणि काळाचे घटनाकालात रूपांतर करायचे असते. दृश्यरचना प्रेक्षकांपर्यंत पोचविण्यासाठी आणि शब्दाचा वापर असेल तेव्हा शब्द आणि इतर ध्वनी पोचवण्यासाठी प्रक्षेपणाला सोपी वाटेल अशी रचना करावी लागते. म्हणजे अभिनय करताना त्यात येणाऱ्या प्रत्येक छटेला एक हेतुपूर्णता द्यावी लागते. ती नसली तर प्रक्षेपणात बाधा येते. दोन किंवा अधिक नट असतील, तेव्हा त्यांच्या प्रक्षेपणाचा तोल साधणे आवश्यक असते. त्यात संगती नसली, तर भावपातळीचे चढउतार जाणवून देता येत नाहीत. इतर तांत्रिक अंगांचे कामही याच संगतीला पूरक असावे लागते. नाटकात जर 'माणूस माफक, यंत्र फार' असे झाले तर या माध्यमाच्या जिव्हारीच घाव आहे. (रंजनासाठी असे घाव बालरंगभूमीपासूनच स्वीकारायला सुरुवात केली की नेत्रदीपकता हेच नाटक अशी समजूत पसरायला मदत होते.) शब्दांची फेक, नटसमूहातील परस्परसमजूत, रंगमंचावरील स्थलाचा वापर, क्षणांवरची पकड आणि प्रेक्षकांच्या प्रतिसादाला सामावून घेण्याची ताकद, लवचीकता ही नाटक करणाऱ्या लोकांची अंकलिपी आहे. यातील सूक्ष्म काय, ढोबळ काय याची जाण म्हणजे प्रेक्षकाचे समानधर्मित्व. ही जाणकारी आणि नाटक करणारांची पेशकारी यांची प्रत्येक प्रयोगात नव्याने गाठ पडत असते, म्हणून तर या 'प्रयोगजीवी' माध्यमाची शक्ती चिरंतन आहे.

नाटक करणाऱ्यांना लिहिलेल्या शब्दाची, पाठ्याची मदत एवढ्यावर नाटककाराचे काम संपत नाही. संवादांच्या रचनेतून आणि रंगसूचनांमधूनच एक प्रयोगाच्या बांधणीचा आराखडा नाटककार देत असतो. पाठ्याचा आराखडा आणि प्रयोगाची इमारत असे हे नाते म्हणता येईल. नटाच्या शब्दसाधनेत संगीताचा समावेश, त्याच्या आंगिक साधनेत नृत्याचा समावेश यांचे सूचन नाटककार आणू शकतो. नाटककाराला समकालीन लोकजीवनातील नाट्यरेखा जाणवल्यास त्यासाठी एखाद्या कथानकाचा वापर तो करतो, आणि नट-प्रेक्षक संवादाला बळकटी आणतो. नाटकाच्या प्रकारांना सैल-घट्ट बांधणीच्या एका मितीवर ठेवायचे झाल्यास सैल-मोकळ्या बांधणीच्या अलिखित पाठ्यापासून सुरुवात होईल. दुसऱ्या टोकाला तपशीलवार रंगसूचनांसह येणारे गच्च बांधलेले पाठ्याचे प्रकार येतील. नट-प्रेक्षक संवादाच्या दृष्टीने पाठ्याकडे बघितल्यास प्रेक्षकांना सहभागाला उद्युक्त करणारे पाठ्य आणि प्रेक्षकांना दूर ठेवून 'विशेषाधिकारी साक्षी' बनवणारे पाठ्य अशी मिती मिळेल. समाजाच्या सांस्कृतिक ठेव्यातून विषय निवडून चिरपरिचित कथानके घेऊन ठरावीक समारंभप्रसंगी सादर होणारे नाटक हे विधिनाट्याच्या जवळ जाणारे; तर नावीन्याच्या शोधात, नव्या जाणिवांच्या आविष्कारासाठी पाठ्याचे वेगळे घाट, शब्दांच्या वेगळ्या वाटा काढणारे नाटक म्हणजे अनेक संकेतांना छेद देऊन नव्या संकेतांना जन्माला घालणारे नाटक. या दोन्ही प्रकारांत पाठ्याच्या प्रतिज्ञाच वेगवेगळ्या असतात. नव्या जाणिवांच्या निर्मितीसाठी तयार केलेल्या पाठ्यात अनेक नवेजुने घाट राबवलेले दिसतात. हुकमी रंजनतंत्र एका ठरावीक साच्यात घालता येईल अशी पाठ्येही सर्वांच्याच परिचयाची आहेत. त्यात रुचिवैचित्र्य, बहुचर्चित विषय, समाजातील चिंताकेंद्रे या सर्वांचा वापर केलेला असतो.

बघता बघता आपण नाटकाच्या सामाजिक-सांस्कृतिक मुळांकडे आलो.

■ नाटक हे माध्यम नट आणि प्रेक्षक यांच्या सांकेतिक समजुतीवर आधारलेले आहे.

■ नाटकाला हुबेहूब असण्याची गरज नाही. त्याला एक ललितविश्व निर्माण करावयाचे असते.

■ रंगमंचावर किंवा स्वतःच्या अभिनयक्षेत्रात नट स्थलकालप्रसंगांची निर्मिती करतो. त्यासाठी काही कौशल्ये तो कमावतो.

■ नाटकाचे पाठ्य प्रयोगतंत्राचा आराखडा सुचवते आणि नाटकाच्या संदर्भातून येणाऱ्या वेगवेगळ्या प्रेरणांतून आकार घेते

४. चित्रपट जिवंत संपर्क साधू शकत नाही, परंतु अफाट जनसमूहांपर्यंत पोचू शकतो आणि नाटक अफाट जनसमूहांपर्यंत पोचू शकत नाही, परंतु जिवंत संपर्क साधू शकते. चित्रपट ललितकला-माध्यम म्हणूनही वापरता येतो, तसेच घटनांचा हुबेहूब 'पुरावा' म्हणूनही वापरता येतो. नाटक प्रयोगजीवी कला आहे, ते पुरावा जपण्यासाठी वापरात येऊ शकत नाही.

कलामाध्यम, कलानिर्मितीची प्रक्रिया आणि कलावस्तूचे विशेष यांबाबत काही कल्पना फार प्राचीन काळापासून विकसित होत गेलेल्या होत्या. एखादे जीवनदर्शन कलावंताला अस्वस्थ करते आणि त्यातील भावबंधांची अभिव्यक्ती करण्यासाठी माध्यमाच्या द्रव्याची रचना तो करतो. त्याने निर्माण केलेली कलावस्तू सेंद्रिय, एकात्म असते. या सर्वसामान्य भूमिकेत कलावंताचे दर्शन, प्रतिभेचे स्फुरण, माध्यमाची उपलब्धता आणि कलावस्तूची सेंद्रिय एकात्मता यांना चित्र, शिल्प, काव्य इत्यादी कलांनी अर्थ दिला होता. चित्रपटात यंत्र आले, समूहसहभाग आला, तुकडेजोड आली; मग उत्स्फूर्ती नाही, व्यक्तिगत प्रतिभा नाही आणि सेंद्रिय एकात्मता कुठली ? असा प्रश्न विचारून चित्रपट हे कलामाध्यमच नव्हे असा समज अनेकांनी करून घेतला. चार घटका विरंगुळा देण्यापलीकडे कलांचे उच्च सांस्कृतिक कार्य करण्याची जबाबदारी चित्रपट घेऊ शकत नाही असा या भूमिकेचा अर्थ होता. प्रत्यक्षात चित्रपट माध्यमात जगभर वेगवेगळ्या देशांतील प्रतिभावंतांनी कलावस्तू तयार केल्यामुळे या भूमिकेला अर्थ उरला नाही. पण ती का निर्माण झाली, याचा गोंधळ मात्र सोडवून घेतला पाहिजे.

या गोंधळाचे एक कारण हुबेहूबपणा आहेच. ललितकलेला असलेले ललितपण चित्रपटाच्या मूर्त हुबेहूबपणामुळे धोक्यात येते. अगदी अलीकडेच एक मजेची गोष्ट घडली. एक आठ वर्षांची मुलगी 'गांधी' चित्रपट पाहून आली. नंतर तिला काही दिवसांनंतर कोणीतरी विचारले, 'गांधीजींच्या पत्नीचे नाव काय?' तिने सांगितले, 'रोहिणी हट्टंगडी !' हाच गोंधळ हुबेहूबपणामुळे अनेक लोक करतात. या ना त्या प्रकारे चित्रपट हा 'खरा' धरून चालतात. चित्रपट म्हणजे दिग्दर्शकाची एक ललित-विश्वनिर्मिती असते हे विसरून सर्व चित्रपट या ना त्या प्रकारे वृत्त पुरवतात असे मानल्यामुळे चित्रपटही अन्य माध्यमांप्रमाणेच प्रतिमा निर्माण करतो याकडे दुर्लक्ष होते.

चित्रपटाचा कलावंत असतो दिग्दर्शक. त्याच्या प्रतिभेला या दृक्‌श्राव्य भाषेत एक रचना दिसते/सुचते. ही प्रक्रिया व्यक्तिगतच असते. ती सुरू झाल्यानंतरच त्या रचनेचा माध्यमातील प्रवास सुरू होतो. त्यात चित्रीकरणापूर्वी, चित्रीकरण व ध्वनिमुद्रण चालू असताना, चित्रीकरण झाल्यानंतर, अनेक तंत्रज्ञ, कारागीर, नटनटी, संगीतकार, गायक, वादक इ. इ. सहभागी होतात. पण ते रूपाला आणतात तो त्या दिग्दर्शकाला अभिप्रेत असणारा आकारच. स्वतःच्या कल्पनेशी विसंगत असणारा तुकडा दिग्दर्शक टाकून देतो. (लेखक नाही का कागद टरकावीत ?) म्हणजे सुचल्यापासून तो माध्यमात संवेद्य रूप धारण करेपर्यंत चित्रपट खूप तांत्रिक गुंतागुंतीतून जातो, त्याला वेळ लागतो, अपरिहार्यपणे लागतो.

काही वेळा खरा गोंधळ दिग्दर्शकाऐवजी तंत्रज्ञ किंवा नट-नटी यांनाच चित्रपट कलावंत समजण्यामुळेही उद्‌भवतो. नाटकाबाबतही मराठी परिषदांची एक आवडती चर्चा 'नाटचलेखक व दिग्दर्शक यांचे स्थान व संबंध' अशी आहेच की. त्याचा अर्थ एवढाच की कलारूपाची समज तंत्रविकासाबरोबर पुनःपुन्हः स्पष्ट करून घ्यावी लागते.

५. कलामाध्यमांमध्ये होणाऱ्या निर्मितीने परिसर घडतो. मूर्त आणि अमूर्त अशा दोन्ही पातळ्यांवर ही निर्मिती परिसरात पसरत असते आणि वातावरणाची घडण करते. या घडणीने मनेही घडत असतात आणि त्यामुळे या माध्यमांवर ताबा असणाऱ्या व्यक्तींची एक सामाजिक जबाबदारी त्यांच्या हातात असणाऱ्या सत्तेमुळेच निष्पन्न होते.

चित्रपट हे माध्यम आर्थिक व्यवहाराची प्रचंड उलाढाल निर्माण करते. भांडवली गुंतवणूक आणि व्यापारी चक्रे यांच्यात चित्रपट अडकत राहतो. गुंतवणूक मोठी असल्याने त्यातून परत येणाऱ्या पैशावरही सतत लक्ष ठेवावे लागते. चित्रपटाने तयार केलेली प्रसिद्धीतंत्रे आणि इतर माध्यमांतील प्रसारण यांमुळे ते एकच एक माध्यम

दृश्यपरिसर आणि ध्वनिपरिसर अधिकाधिक व्यापत आहे. रेडियोवर चित्रपटावर आधारित कार्यक्रम, दूरदर्शनवर चित्रपट, दैनिका-साप्ताहिकांत चित्रपटविषयक सदरे, केवळ चित्रपट या विषयाला वाहिलेली साप्ताहिके, दैनिके, मासिके, रस्त्यावर लागणारी जाहिरातीची चित्रे व फलक, वेष्टणे, कॅलेंडर्स, अन्य व्यापारी जाहिरातींत चित्रपट नट-नटी (उदा., लक्स), चित्रपटातील नटनटींच्या पोशाखांसारखे तयार पोशाख व अन्य प्रसाधने, चित्रपटातील फर्निचरसारखे फर्निचर, समारंभप्रसंगीची सजावट, चेहऱ्याचे सौंदर्यप्रसाधन, केसाच्या ठेवणी असा सतत पसरत राहणारा दृश्य-श्राव्य परिसर चित्रपटांशी जोडलेला आहे. यामुळे चित्रपटमाध्यमातील बहुसंख्य कृती कशा आहेत हा प्रश्न फक्त आवडनिवडीचा राहत नाही, तर माणसाच्या घडणीशी संबंधित संवेदना आणि कल्पनांचा होतो.

चित्रपट हे मुळात नोंदणीचे एक अत्यंत कार्यक्षम माध्यम असल्याने इतर दृश्य-श्राव्य कलांची नोंदही त्याला करता येते. ललित कला माध्यम म्हणून वापरताना चित्रपट भाषा आणि नोंदणीचे माध्यम यामधील संबंध लक्षात घेतले नाहीत की, नुसता 'विरंगुळा–पट' जन्माला येतो. कधी कधी तर कॅमेऱ्यासमोर चाललेले नाटक एवढाच अर्थ उरतो. चित्रपटभाषेतून प्रत्ययाला आलेले नाटच त्यातून जन्मतच नाही.

चित्रपटाचा पहिला धडाका आर्थिक चलतीचा नवा मार्ग म्हणूनच जाणवल्यामुळे जे काही बघण्यासाठी लोक पैसे टाकून येतील ते ते सर्व चित्रपटावर उतरवण्याची घाई उडाली. चित्रपट-भाषा आणि नाटचनिर्मितीची तत्त्वे यांचे भान विचारपूर्वकच प्राप्त झाले. नव्या युगाच्या, आधुनिक जीवनातील आंतरिक विसंगतीच्या, अस्वस्थतेच्या आणि भरारीच्या प्रतिमा या माध्यमात हळूहळू पण निश्चितपणे आल्या आणि शेवटी यंत्रांपेक्षा यंत्र चालवणारा माणूसच कसा अंतिम परिणाम ठरवितो हे पुन: एकवार लक्षात आले. परंतु यंत्राचा केवळ व्यापारी उपयोग केला जात असताना त्यालाच कला ठरवण्याची चूक होऊ नये यासाठी या माध्यमाविषयी समीक्षक जाणिवा निर्माण करणे हीही एक सामाजिक जबाबदारीच आहे. नाटकाबद्दल अशी प्रचंड व्यवस्था गुंतलेली नाही, प्रसिद्धी आणि समीक्षा यांतील सीमारेषा स्पष्ट आहे, प्रेक्षकांचा प्रतिसाद हा साक्षात पावतीचा अंकुश आहे, आणि प्रेक्षक म्हणून नाटकाचा संस्कार घ्यायचा की नाही हे व्यक्तीच्या निर्णयावर आहे. चित्रपट जसा चहूबाजूंनी घेरतो, तसे नाटकाचे नाही. 'क्रमांक चारच्या नाटकांचा सुळसुळाट' असला तरी नाटक आणि चित्रपट यांचे सांस्कृतिक योगदान हा एक स्वतंत्रच विषय आहे. त्यात चित्रपट संस्कृतीमध्ये ज्या प्रकारे येतो, त्याचाच फक्त निर्देश या ठिकाणी केला आहे.

⊙ ⊙ ⊙

अनुक्रमणिका

पथनाट्य : मुक्त नाट्यप्रकाराकडे वाटचाल

अरविन्द विश्वनाथ

पथनाट्य हे केवळ रस्त्यावरच सादर व्हावं असा हट्ट असेल,

पथनाट्याला लिखित संहिता असू नये अशी अपेक्षा असेल,

पथनाट्याच्या सादरीकरणात, अत्यावश्यक असूनही काहीही साधने बापरू नयेत असा नियम असेल,

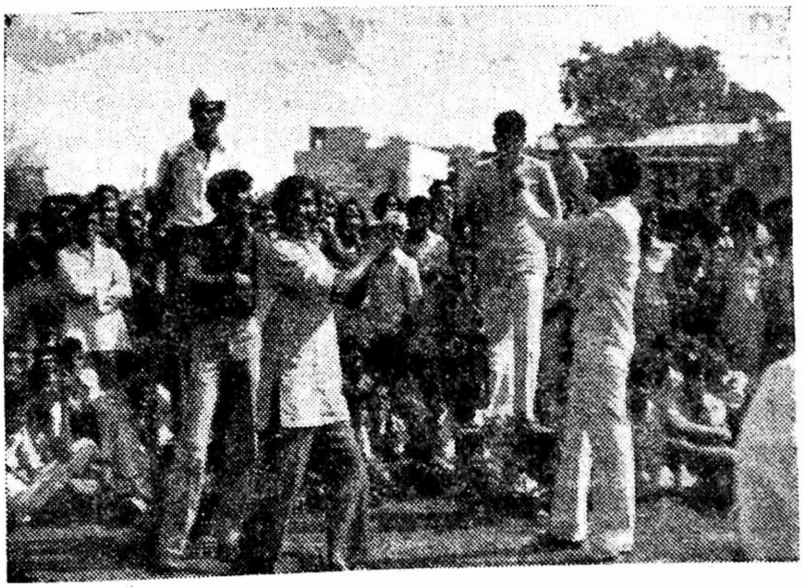
पथनाट्यात केवळ राजकीय वा सामाजिक प्रश्नांची मांडणी असावी, असा आग्रह असेल,

आणि शेवटी पथनाट्य हा कलाप्रकार, नाट्य-प्रकार वगैरे नसून केवळ एक प्रचारकी माध्यम आहे आणि असावे, असे वाटत असेल,

– तर या रंगभूमी-विशेषांकात पथनाट्याचा विचार करण्याची आवश्यकता नाही,

– तर पुढील टिपण या तथाकथित पथनाट्या-विषयी नाही !

सर्वप्रथम पथनाट्यांच्या दोन प्रकारांतील फरक पाहू. प्रेक्षकांच्या तत्कालीन रुचीला पचेलशी, आवडतीलशी नाटके करणारे व्यावसायिक नाटक आणि रंगभूमीच्या विविध शक्यतांचा, सामर्थ्याचा शोध घेणारे प्रायोगिक नाटक यांत जो फरक आहे तोच इथेही आहे. भारतातील अनेक मुख्य शहरां-मध्ये पथनाट्ये होतात. नागपूर, मुंबई, औरंगाबाद येथील संस्था हुंडाबंदी, स्त्रीमुक्ती वगैरे सामाजिक प्रश्नांचे प्रखर आणि अनेकदा बटबटीत चित्रण असलेली पथनाट्ये करतात. पंजाब, दिल्ली, कलकत्ता आणि मुंबईचे काही ग्रुप्स मुख्यतः राजकीय विडंबने सादर करतात. कलकत्त्याला बादल सरकारांनी व्यावसायिक नाटकाच्या झगमगाटापासून अलिप्त असे 'थर्ड थिएटर' निर्माण करण्यासाठी पथनाट्ये केलीत, तर आज तिथल्याच 'लिव्हींग' थिएटरचे प्रोबिर गुहा ग्रोसेस्कीच्या फिजिकल थिएटरने प्रभावित होऊन, नटांच्या शरीराच्या वापरावर



पथनाट्यातील एक दृश्य

अनुक्रमणिका

अधिकाधिक (आणि काही वेळा अतिरेकीदेखील) भर देऊन नाटयाच्या एका वेगळयाच सामर्थ्याचा, शब्दाशिवाय संवाद साधण्याचा, प्रयत्न करताहेत. अकोल्याची आमची 'प्रयोग' ही संस्थादेखील रंगमंचीय नाटकाच्या नाटयबाह्य बंधनातून मुक्त होऊन निखळ नाटक सादर करण्यासाठी पथनाटयांचे प्रयोग करीत आहे.

तर मुद्दा असा की, या सगळया पथनाटये करणाऱ्यांना एकाच गटात टाकता येत नाही. अनेकजण केवळ प्रश्न मांडण्याचं, प्रचाराचं एक प्रभावी साधन म्हणून पथनाटये करतात; तर काही अधिक गंभीर विचारपूर्वक या फॉर्मचा एक कलात्मक आणि मुक्त नाटयप्रकार म्हणून प्रयोगशील वापर करताना दिसतात.

इथे सोयीसाठी सर्वत्र पथनाटय हाच शब्द वापरला आहे कारण तो रूढ झाला आहे. व्यक्तिशः मला 'मुक्तनाटय' म्हणणे अधिक नेमके वाटते. तर आता पथनाटयाविषयीच्या काही प्रश्नांबद्दल पाहू. हे टिपण मुख्यतः स्वानुभवावर आधारलेले आहे. त्यामुळे यातील मते वादग्रस्त असू शकतील. पथनाटयाविषयीची तात्त्विक आणि काटेकोर अशी विधाने मी करीत नाही. कारण हा फॉर्म अजून या तितक्या गंभीरपणे केला जात नाही. अनेक क्यता अजून शोधायच्या आहेत.

प्रचारकी माध्यम ?

प्रथम सगळयांत वादग्रस्त प्रश्नाकडे वळू. (खरं तर पथनाटय हेच इतके क्षुल्लक समजले जाते, की नाटयसमीक्षक आणि विद्वान त्यावर वादसुद्धा घालायला रिकामे नाहीत!) पथनाटय हे प्रचारकी माध्यम आहे का? याच प्रश्नात मग आपोआप त्याच्या सामाजिक महत्त्वाचा प्रश्न, त्याच्या सामाजिक व राजकीय उपयुक्ततेचा वगैरे प्रश्न डोकावून जातात. या सगळया मुद्द्यांचा एकत्रच विचार करू. सर्वप्रथम पथनाटय म्हणजे काय, असे आपण मानतो? पथनाटय म्हणजे एखादे बातम्या देणारे व कॉमेंट्स करणारे वर्तमानपत्र आहे का? सामाजिक उपयुक्तता नसली तर पथनाटयाला दुसरे काही प्रयोजनच नाही का? आणि सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे पथनाटय, म्हणजे एक कला, एक नाटयशाखा आहे असे आपण मानतो की नाही? अनेक ठिकाणी कुटुंबनियोजन, हुंडा वगैरेंवर सरकारी नाटकं/एकांकिका/रेडिओ-टीव्ही नाटिका होतात. त्यांतील प्रचार आणि बहुसंख्य पथनाटयांतील प्रचार यांत फरक काय आहे? या सरकारी प्रचारनाटिकांना कुणी कलाकृती वगैरे म्हणायचं धाडस करू शकत नाही. तर मग पथनाटये करणारे ते प्रचाराचं घातक बंधन का स्वीकारतात?

कोणत्याही ललित कृतीत ढोबळ अर्थाने पाहिल्यास प्रचार असतो. पण चांगल्या कृतीत तो सूक्ष्म, मार्मिक आणि भावनेच्या पातळीवर असतो. जेव्हा हा प्रचार राजकीय किंवा सामाजिक प्रश्नांविषयीच्या विचारांच्या पातळीवर उतरतो, तेव्हा कलेपासून ती कृती दूरदूर जाऊ लागते. अनेक पथनाटये अशा विचारांची बांधिलकी स्वीकारून केली जातात आणि मग आक्रस्ताळा बटबटीतपणा 'प्रखर सामाजिक जाणिवे'च्या नावाखाली मिरवू लागतो. अगदी ताज्या आणि ज्वलंत वगैरे प्रश्नावरील पथनाटय करण्याच्या हट्टामुळे मग संहिता, तालमी, पाठांतर इत्यादी नाटयगत बाबी गौण ठरवून, कल्पनाविस्तार सादर होतात. त्यांची सादरीकरणं अत्यंत कल्पनाशून्य आणि भिकार असतात. आणि मग ही मंडळी कलात्मकतेला शिव्या देत 'प्रश्न मांडणे एवढाच आमचा उद्देश आहे' असे सांगतात. प्रश्न मांडायचा तर लेख लिहा. वाचकांचे पत्रव्यवहार आहेत, भाषणं द्यायला माईक आहेत, लोकशाहीवालं भाषण-लेखनस्वातंत्र्य आहे. नाटकाच्या वाटेला का जाता? काँग्रेस किंवा जनता पक्षाच्या विचारांचा प्रचार असलेल्या कविता कुणी लिहिल्या तर त्या कवीचे श्रेष्ठत्व आपण कशावर ठरवणार? तो मांडत असलेल्या विचारांवर की काय? तसेच आजची ही अनेक पथनाटये जरी सामाजिक / राजकीय महत्त्वाचे विचार व प्रश्न मांडत असली, तरी त्यांचा हेतू उदात्त म्हणून नाटकही थोर असे समजण्याचे कारण नाही. पथनाटयातून सामाजिक प्रश्न अधिक प्रभावीपणे मांडता येत असतील म्हणून त्याचा तोच हेतू आहे असे समजणे चूक आहे. पथनाटयाच्या प्रेक्षकांना समकालीन प्रश्नांच्या मांडणीमुळे खिळवून ठेवणे अधिक सोपे जाते हे खरे. पण हे प्रश्न विषय म्हणून वापरून, अधिक व्यापक आशय व्यक्त करण्याचा प्रयत्न केला जावयास हवा. नाहीतर हा

अनुक्रमणिका

फॉर्मच अल्पजीवी ठरेल. नवनवीन प्रश्न उभे राहत जातीलच. पण एक नाट्यप्रकार म्हणूत पथनाट्याच्या शक्यता संपुष्टात येतील. सामाजिक दृष्ट्या पथ-नाट्याची असलेली उपयुक्तता सतत एक्सप्लॉईट केल्यामुळे ते एक प्रचाराचे साधन म्हणूनच कायमचे प्रस्थापित होऊन बसण्याचा धोका निर्माण झाला आहे. इथे मला कलेची उपयुक्तता, प्रयोजन आणि सामाजिकता वगैरेंच्या जड चर्चेत शिरायचं नाही. इतर सर्वच कलांच्या बाबतीत यावर वर्षानुवर्षे वाद सुरू आहेत. तेव्हा फक्त हे इन्स्टंट प्रश्नांवरचे इन्स्टंट स्ट्रीट प्लेज् या समर्थ फॉर्मला, या मुक्तनाट्याला रंगमंचाच्या बंधनातून सोडवून एका नव्या बंधना-मध्ये अडकवताहेत असं वाटतं. उत्पल दत्तांनी स्पष्टपणे राजकीय बांधिलकी स्वीकारून पथनाट्ये केलीत आणि त्यांचा उद्देश फक्त राजकीय आहे असेही मान्य केले. पथनाट्य करण्याच्या उद्देशानुसार प्रत्येकाच्या बाबतीत कलात्मकतेला किती महत्त्व द्यायचे हे अवलंबून असते आणि मग जे कलात्मक-तेला शून्य महत्त्व देतात, त्या पथनाट्यांचा नाट्य-प्रकार म्हणून विचार होऊ शकत नाही.

संहिता–सादरीकरण

पथनाट्याला संहिता नसावी असे बहुतेकांना वाटतं. कारण अगदी उघड आहे. अत्यंत कमी वेळात, ताबडतोब एखाद्या प्रश्नावरचा ताजा पहिला घाणा घालण्याची घाई. मग इंप्रोव्हायझेशनच्या नावाखाली विस्कळीत असे काहीतरी सादर केले जाते. कारण सगळेच नट कल्पक आणि प्रतिभावंत नसतात. नट म्हणून असलेली प्रतिभा आणि नाट्यलेखकाची प्रतिभा, यांतही फरक आहेच. तेव्हा असे नट जेव्हा एखाद्या प्रश्नाभोवती पथनाट्य रचू पाहतात, तेव्हा ते साहजिकच ओबडधोबड आणि बटबटीत होतं. नाटक, ही सामूहिक निर्मिती असली तरी प्रत्येकाचे क्षेत्र वेगवेगळे आहे. संहिता ही पूर्णपणे लेखकाची निर्मिती असते. एखादा लेखक, एक आशय जाणवून, तो व्यक्त करण्यासाठी त्याभोवती प्रसंगांची जी मांडणी करतो, जो बांधीव आकृतिबंध त्या नाट-काला देतो, तो देण्याची कुवत बहुतांश नटांमध्ये नसते. हे न्यून मग पथनाट्याच्या विषयाच्या सामा-जिक महत्त्वावर भर देऊन झाकण्याचा प्रयत्न केला जातो. प्रेक्षकाला, तुम्ही नाटक तत्काळ रचलं आहे की संहिता पाठ करून तालमी करून केलं आहे, याच्याशी काही कर्तव्य नसतं. तो पाहतो, जे समोर दिसतंय ते. तेव्हा पथनाट्याला संहिता असावीच. ही पथनाट्यांची संहिता रंगमंचीय नाट्यसंहितेपेक्षा थोडी वेगळी असते. रंगमंचीय नाटकाचा घटनाक्रम liner असतो. म्हणजे एकामागोमाग एक अशा घटना घडतात, आणि फ्लॅशबॅक वगळता, या घटनां-मध्ये काही काळ गेल्याचे सूचित केले जाते. पथ-नाट्याचा आकृतिबंध circular–वर्तुळाकार– अस-ल्यास अधिक परिणामकारक ठरतो. एकाच आश-याचे विविध पैलू व्यक्त करणाऱ्या अनेक लहान-लहान स्वयंपूर्ण घटनांची मध्यवर्ती आशयाभोवती मांडणी केली जाते. त्यामुळे पथनाट्य सुरू झाल्या-वर केव्हाही एकादा प्रेक्षक आला तर त्याला मागील कथासूत्र माहीत नसल्यामुळे पुढचे काही कळले नाही, असे होत नाही. पथनाट्य संहितेत फार दीर्घ भाषणे, दीर्घ घटना, अती आलंकारिक भाषा इत्यादी टाळावी लागतात. पथनाट्यातील पात्रे ही सामान्यतः Types असतात, Characters नसतात. कारण थोड्या अवधीत, व्यक्ती उभ्या करण्यापेक्षा, प्रवृत्ती उभ्या करणे अधिक परिणाम-कारक होते.

पथनाट्यसंहितेत लोककलांचा वापर ('वापर' या शब्दाच्या चांगल्या अर्थाने) अत्यंत समर्थपणे करता येतो. बादल सरकारांनी बंगाली जात्राचा, प्रोबिर गुहांनी छाऊ, रायबन्सी या बंगाली व कलारी, कोलाट्टम् या केरळी व तामिळी लोककलांचा आणि 'प्रयोग' ने भारूड, पोवाडा, गोंधळ या लोककलांचा चांगला वापर केला आहे. अर्थात ह्या लोककला आशयास पूरक म्हणून याव्यात. लोककलेत कोंबलेले नाटक किंवा नाटकात कोंबलेली लोककला नाट-काचे कसे तीनतेरा वाजवते ते 'नाट्य–समारोह १९८४' (दिल्ली) तील काही नाटकांनी सिद्ध केले आहेच.

पथनाट्याच्या सादरीकरणाविषयी विचार कर-तांना सर्वप्रथम ते कुठे सादर व्हावे ते पाहू. पथनाट्य या नावातच अभिप्रेत असलेला अर्थ घेऊन ते रस्त्यावरच सादर केले पाहिजे असे नाही. रस्त्या-वर वाहतुकीचा त्रास, गोंगाट, वाहनांचे हॉर्नस्, रहदारी पोलीसाची परवानगी वगैरे अडचणी येतात,

तेव्हा पथनाट्य रस्त्यावरच करायचा हट्ट सोडून, जिथे असला नाट्यबाह्य त्रास होणार नाही अशी कोणतीही मोकळी जागा अधिक चांगली. बादल सरकारांनी, त्यांची पथनाट्ये सुरेंद्रनाथ पार्कमध्ये केलीत, आणि आजचे अनेक ग्रुप्सदेखील ऑफिसेस, कॉलेजेस्, गिरण्यांची आवारं असल्या ठिकाणी प्रयोग करतात.

पथनाट्यांच्या सादरीकरणात वेग असणं महत्त्वाचं. संथपणे सादर होणारे प्रयोग रटाळ होतात. प्रत्येक प्रसंग बांधीव व स्वयंपूर्ण असावा लागतो. आणि एकानंतर दुसरा प्रसंग लगेच सुरू व्हावा लागतो. पथनाट्याचा प्रेक्षक हा नाट्यगृहातील प्रेक्षकाप्रमाणे, दोनतीन तास बसून नाटक पाहण्याच्या मानसिक तयारीनं, पारंपरिक 'प्रेक्षकाची' पोज्ञ घेऊन आलेला नसतो. त्याच्या दैनंदिन जगण्यातला काही काळ अगदी अचानकपणे घेऊन त्याला नाटक पहायला थांबवावं लागतं. आणि त्याला रोखण्याचं सामर्थ्य त्या पथनाट्यात असावं लागतं. प्रेक्षक वर्तुळाकार किंवा चारी बाजूंनी असल्यामुळे पथनाट्यातील नाट्यगत हालचाली– movements– वर्तुळाकार, अर्धवर्तुळाकार असाव्या लागतात. इथे रंगभूमीवरचा 'प्रेक्षकांना पाठ दाखवू नये' हा नियम पाळावा असे अभिप्रेत नाही. पण काही प्रेक्षकांना फक्त पाठच पहावी लागू नये एवढीच अपेक्षा. पथनाट्यात शरीराच्या योग्य वापराला महत्त्व आहेच. सूक्ष्म मुद्राभिनय सगळ्यांना दिसेलच, कळेलच असे नाही. त्यामुळे वाचिक व कायिक अभिनयावर भर द्यावा लागतो. पण शब्दांशी वैर दाखवून केवळ शरीराचा अतिरेकी वापर काही ठिकाणी केला जातो. प्रोबिर गुहांचं 'अहल्या', 'समुद्र अस्थिर', 'लकरीज', लखनौचे 'फिजिकल थिएटर' पाहिल्यावर शरीराचा अती वापरही हास्यास्पद वाटतो हे जाणवतं. तेव्हा अती कसरतपटूत्व दाखवणंही योग्य नाही.

पथनाट्याच्या सादरीकरणात दिग्दर्शकाने संहितेच्या आशयाला धक्का लागणार नाही, तो विकृतपणे सादर होणार नाही याची काळजी घेऊन, मग हवे ते स्वातंत्र्य घ्यावे. वाद्यांचा वापर, खुर्ची, काठी, टोपी असल्या सहजप्राप्य व सामान्य वापरातील वस्तूंचा वापर, संहितेत उल्लेख नसलेल्या पण चपखल बसणाऱ्या लोककलांचा, लोकगीतांचा वापर करून संहिता प्रभावीपणे सादर करण्याचा अधिकार दिग्दर्शकाला आहेच.

मर्यादा : सामर्थ्ये

पथनाट्याला काही अंगभूत मर्यादाही आहेत. त्यांची जाणीव ठेवून, त्या ओलांडून काही वेगळे करण्याची आज गरज आहे. आज जाणवणाऱ्या मर्यादा हे पथनाट्याचे गुणधर्मच आहेत असे समजणे घातक ठरेल.

पथनाट्याचा प्रेक्षक साधारणतः सामान्य असल्यामुळे त्याला कळतील, भिडतील अशा विषयांची निवड करावी लागते. उदाहरणार्थ, राजकारण आणि समाजकारण हे कुणाही सामान्य आणि मध्यमवर्गीयांचे आवडीचे विषय आहेत. तेव्हा हे विषय घेऊन पथनाट्ये केली जातात. पण हे विषय घेऊनही त्यांच्या पलीकडचे काही व्यक्त करणारी पथनाट्ये फार कमी. ती व्हायला हवीत. 'अर्जे मोठा नामी' हे पथनाट्य कोणत्याही विशिष्ट सामाजिक वा राजकीय प्रश्नाशी निगडित नाही. तरीही त्याचे अनेक प्रयोग सर्व थरांतल्या प्रेक्षकांपुढे आम्ही केले आणि प्रतिसादही अतिशय चांगला मिळाला. या अनपेक्षित प्रतिसादामुळे विशिष्ट अशा तत्कालीन महत्त्वाच्या प्रश्नावर पथनाट्ये असली तरच ती यशस्वी होतात हा गैरसमज दूर झाला.

अगदी विश्वात्मक आशय पथनाट्यातून व्यक्त करता येणार नाही कदाचित; पण म्हणून केवळ उथळ आशयच त्यात असावा असेही नाही. पथनाट्याची आज रूढ असलेली संकल्पना सोडून एक मुक्तनाट्यप्रकार –Free Theatre– म्हणून त्याची सामर्थ्ये शोधायला हवीत.

हाच एक असा नाट्यप्रकार आहे, जिथे प्रेक्षक-नट संवाद खऱ्या अर्थाने साधला जातो. प्रोसेनियम आर्क, मोडतोड करण्याचा हट्ट इथे अभिप्रेत नाही. पण पथनाट्याचा प्रेक्षक नाटकाच्या प्रक्रियेचा एक घटक बनून जातो. तो केवळ निष्क्रिय प्रेक्षक राहत नाही. सक्रिय म्हणजे तो नाटकात प्रत्यक्ष भाग घेतोच असे नाही. तर मानसिक दृष्ट्या तो सक्रिय असतो. रंगमंचावरील नाटकामुळे येणारी सुखासीन गुंगी त्याला येऊ न देता निखळ नाटक त्याच्यापर्यंत पोहोचवता येतं. कारण पूर्वी येऊन गेलंच आहे. हा

प्रेक्षक कसलीही पोझ आणि अपेक्षा घेऊन आलेला नसतो. त्यामुळे कोणत्याही पूर्वग्रहाविना नाटकाचा तो मुक्तपणे आस्वाद घेऊ शकतो.

नटांच्या दृष्टीने पथनाट्य एक आव्हान आहे. प्रेक्षकांच्या डोळ्याला डोळा भिडवून, आपण उच्चारलेल्या प्रत्येक शब्दाचा, केलेल्या प्रत्येक कृतीचा प्रतिसाद समोर दिसत असताना, वेगवेगळी बेअरिंग्ज सांभाळत अभिनय करणे ही कसोटीच आहे. इथे नटही सुरक्षित आवरणात नसतो नि प्रेक्षकही. पथनाट्यातील सर्व नट रंगमंचावर सहज वावरू शकतील; पण रंगमंचावरील सर्वच नट पथनाट्यात भूमिका करू शकणार नाहीत.

पथनाट्याची सर्वांत व्यावहारिक बाजूही आता बघायला हवी. पथनाट्याच्या सादरीकरणास अक्षरशः एक पैसाही खर्च येत नाही. त्यामुळे दिवसातून कितीही वेळा, कुठल्याही ठिकाणी, कुठल्याही वेळी प्रयोग करता येतात. 'संमेलना चला'-च्या परीक्षणात श्री. माधव मनोहर म्हणतात, "स्ट्रीट प्ले च्या प्रयोगासाठी जसा रंगमंच आवश्यक नाही, तसेच प्रेक्षागृहही आवश्यक नाही. नेपथ्य, वेषभूषा इत्यादी कटकटींपासून पथनाटक मुक्त आहे. त्याचा प्रयोग रस्त्यावर, चौकात वा कोणत्याही मोकळ्या जागेत विनासायास होऊ शकतो. नाटकाचे प्रायोगिक अवडंबर नाकारल्यामुळे नट आपल्या मुक्तनाटकाच्या प्रयोगासाठी कोठेही गर्दी जमवू शकतात आणि नाटकाचे अंगभूत सोलीव स्वत्व प्रेक्षकांपर्यंत पोचवू शकतात."

पथनाट्याच्या या सोयीमुळे ज्या ठिकाणी नाट्यगृहे उपलब्ध नाहीत, अशा लहान गावांतील, नाट्यसंस्थांना वर्षभर नाट्यचळवळ सुरू ठेवता येऊ शकते. अशा गावांपर्यंत, अशा ग्रुप्सपर्यंत पथनाट्य पोचली तर केवळ व्यावसायिक किंवा राज्य नाट्यस्पर्धांमधील प्रायोगिकपणात अडकून पडलेले नाटक मुक्त होईल.

सर्वसामान्य निर्धन प्रेक्षक, जो कधी नाट्यगृहाकडे फिरकत नाही, ज्याला नाटकाच्या दरापेक्षा सिनेमाचे दर अधिक परवडतात, त्याच्यापर्यंत नाटक पोचवण्याची आक्रमक क्षमता पथनाट्यात आहे. तिचा पुरेपूर वापर करायला हवा. केवळ तत्कालीन महत्त्वाच्या प्रश्नांवरील पथनाट्ये करून टाळ्या मिळविण्यापेक्षा पथनाट्याविषयी अधिक गंभीरपणे विचार करून या समर्थ नाट्यप्रकाराच्या विविध शक्यतांचा शोध घ्यायला हवा. गर्दी काय गारुडीही जमवू शकतो, जडीबुटीवाले तासभर खिळवून ठेवू शकतात. राजकीय किंवा सामाजिक महत्त्वाच्या प्रश्नावर एखादा समर्थ वक्ताही लोकमत निर्माण करू शकतो. पण नाटक या सगळ्यांपेक्षा वेगळे आहे. ते आधी 'नाटक' असायला हवे. नंतर इतर काही. बांधिलकी राजकीय किंवा सामाजिक असून चालणार नाही. तर बांधिलकी मुळात नाटकाशी असायला हवी. ती नसेल तर तुमचे पथनाट्य हे नाटक राहत नाही. तर केवळ संवादाच्या माध्यमातून मांडलेला एखादा प्रश्न, एखादी तक्रार, एखादी राजकीय विचारसरणी, एवढंच त्याचं स्वरूप उरतं.

या फॉर्ममध्ये कुणी काही अत्यंत वेगळं, महत्त्वाचं असं सादर करताना दिसत नाही. पथनाट्याचे लेखकही फार मोजके. चांगल्या लेखकांना या फॉर्मकडे वळावंसं वाटत नाही आणि एक उथळपणा म्हणून पथनाट्याला नाकं मुरडण्याची सवय नाट्यसमीक्षकांना (ते तरी आहेत कुठे ?) पडली आहे.

कुणी 'वेटींग फॉर गोदो' थोडं संपादन करून मुक्तनाट्य म्हणून का करीत नाही ? 'एका म्हातान्याचा खून', 'पाहिजे जातीचे', 'लोककथा-७८' यांसारखी नाटके-एकांकिका थोडा बदल करून, पथनाट्याच्या फॉर्मनुसार बसवून सादर करून बघायला हवीत. असल्या प्रयत्नातूनच मुक्तनाट्याचे खरे सामर्थ्य प्रकट होऊ शकेल. 'कालबद्ध कथानक, परंपरागत नेपथ्य, कल्पनाशून्य वास्तववादी वेषभूषा आणि तदनुषंगिक रंगमंचाची जाचक बंधने, या सर्वांच्या शृंखलात गुदमरलेले नाट्य मुक्त करून ते सर्वसामान्य निर्धन प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचवण्याचा व केवळ प्रचारमाध्यम म्हणून तुच्छ मानल्या गेलेल्या पथनाट्याच्या अंगभूत सामर्थ्याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न' ही माझी व 'प्रयोग'ची भूमिका आहे. कदाचित ती चुकीची असेल, वेडेपणाची असेल; पण हा वेडेपणाही कुणीतरी पतकरायला हवा. आजच्या 'सामाजिक जाणिवेच्या' आणि 'राजकीय विद्रोहाच्या'

काळात अशी भूमिका घेऊन पथनाटचे करणे कठिण आहे खरे. पण तरीही आणखी काही नाटच-वेडे या चळवळीत सहभागी व्हायला हवे आहेत. कौतुक होणार नाही कदाचित, राजकीय/सामाजिक व्यासपीठावरून मिरवता येणार नाही कदाचित; पण एक समाधान मिळेल, निदान नाटकाशी प्रामाणिक राहिल्याचं, अप्रत्यक्षपणें सामाजिक वगैरे प्रश्नांच्या दबावाखाली आपले स्वातंत्र्य आपण गमावलं नाही याचं.

पथनाटचाविषयीचे हे निर्विवाद विवेचन नाही, काहीसे एकांगीच आहे, याची जाणीव आहे. पण या टिपणामुळे पथनाटधाचा गंभीरपणे विचार करण्याची प्रक्रिया थोडीतरी सुरू व्हावी अशी अपेक्षा. असो.

ο ο ο

साभार पोच

* **मी तरुणी**– छाया दातार; ग्रंथाली प्रकाशन, ३४/९०२ नेहरूनगर, कुर्ला, मुंबई ४०० ०२४; दुसरी आवृत्ती १९८५; पृ. १४०; किं. २५ रुपये.
* **बाइंडरचे दिवस**– कमलाकर सारंग; ग्रंथाली प्रकाशन, मुंबई ४०० ०२४; पृ. २५१; किं. ४० रुपये.
* **हत्यापुरी**– सत्यजित राय, अनुवादक बाली बेलसरे; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार पेठ, पुणे–३०; १९८५; पृ. ६७; किमत १५ रुपये.
* **गड्या आपुला गाव बरा**– सुभाष भेण्डे; श्रीविद्या प्रकाशन; पुणे– ३०; १९८५; पृ. ९८; किं. २० रुपये.
* **साक्ष इतिहासाची**– अ. वा. वर्टी; श्रीविद्या प्रकाशन; पुणे– ३०; १९८५; पृ. १२१; किं. रु. २७.५०.
* **श्री ज्योतिबाची पदे**– (संत श्रीनाथभुजंग-विरचित) – संपा. प्रा. कृष्णा गुरव; पश्यंती प्रकाशन, 'पश्यंती', ९४ साळोखे नगर, कोल्हापूर–४१६ ००७; १९८५; पृ. ६२; किं. १० रुपये.
* **मांडियला खेळ**– (कथासंग्रह) – नीलिमा भावे; प्रकाशक नीलिमा भावे, २ 'अन्नपूर्णा' साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व), मुंबई– ४०० ०५१; १९८४; पृ. १३५; किं. ३६ रुपये.
* **कथा टपालखात्याची**– गजानन आपटे; कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे– ३०; १९८५; पृ. १४९; किं. १५ रुपये.
* **महाभारतातील अश्वत्थामा**– विजया देशमुख; कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे– ३०; १९८५; पृ. २००; किं. ४० रुपये.
* **चंद्रबन** (कवितासंग्रह) बबन सराडकर, चंद्रकांत प्रकाशन, ५३३/अ, न्यू नंदनवन ले–आऊट, नागपूर ४४० ००९; १९८४; पृ ६४; किं. १२ रुपये.
* **भाववेणा** (कवितासंग्रह) – सौ. पद्मा मोरजे; पद्मगंगा प्रकाशन, 'मोरजाई', सहकार सभागृह मार्ग, अहमदनगर– ४१४ ००१; १९८४; पृ. ८०; किं. २० रुपये.
* **लोकलेणे**– सौ. पद्मा मोरजे, मानसन्मान प्रकाशन, ४/४०, चंद्रप्रकाश, कर्वे रोड, पुणे– ४११ ००४; १९८५; पृ. ४९; किं. १५ रुपये.
* **गडकरीसर्वस्व**– आचार्य अत्रे, संपा. डॉ. स. गं. मालशे; परचुरे प्रकाशन मंदिर, २०३/४ मेहता भवन, गिरगाव, मुंबई– ४०० ००४; १९८४; पृ. २४८; किं. ५० रुपये.
* **मूलगामी मानवतावाद**– व्ही. एम्. तारकुंडे; अनु. द्वा. भ. कर्णिक; श्रीविद्या प्रकाशन, पुणे ४११ ०३०; १९८५; पृ. २१२; किं. ४० रुपये.
* **मूर्तिभंजन** (काव्यसंग्रह)– यशवंत मनोहर, श्रीविद्या प्रकाशन, पुणे ४११ ०३०; १९८५; पृ. १२७; किं. ३० रुपये.
* **मुसलमानी अष्टके आणि दासबोध-मुखवस्त्रे**– संपा. डॉ. इंदु लिमये; कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे– ३०; १९८५; पृ. १०२; किं. १२ रुपये.
* **शापित कोझाकीण**– दस्तएवस्की, अनु. अशोक प्रभाकर डांगे; कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे–३०; १९८५; पृ. १११; किं. २० रुपये.
* **जादुमयी लद्दाख** (प्रवासवर्णन)– सौ. सुषमा देशमुख; कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे– ३०; १९८५; पृ. ५२; किं. १० रुपये.

दलित रंगभूमी

प्रतिमा केसकर

" प्रस्थापित मराठी रंगभूमीवर जे प्रयोग झाले त्यांत तांत्रिक दृष्टया बदल झालेले दिसतात. प्रायोगिक म्हणून जे दाखविले गेले त्यात नावीन्य काहीच नव्हते. पूर्वी लोकनाटयांतून हे दाखविले जायचे. राजाचा महाल, घोडा, चाबूक, वाहन इत्यादी सर्व गोष्टी हावभावांतून दाखविल्या जात. त्यांचेच अनुकरण 'प्रायोगिक'वाल्यांनी केले. ती चळवळ नव्हती. खरी चळवळ दलित रंगभूमीनेच आणलीय. बहुजन आणि बहुसंख्य समाजाचे जे प्रश्न आहेत, ते कधीच प्रस्थापित रंगभूमीवर आलेले नव्हते. सांस्कृतिक, सामाजिक दृष्टया न्याय देऊ शकेल असा एकही प्रयोग रंगभूमीवर झाला नाही. या रंगभूमीने बहुजन समाजातील पात्रे रंगविताना अत्याचारी, व्यभिचारी अशीच रंगवली. नाटकांतून ब्राह्मण्यवादाचे श्रेष्ठत्वच प्रस्थापित रंगभूमीने दाखविले. नाटयशास्त्राचे आद्याचार्य भरतमुनींनी आपल्या नाटकात आर्यांचा द्रविडांवर विजय, देवांचा दानवांवर विजय असेच विषय रंगविले आणि त्याचेच अंधानुकरण आजही होत आले आणि त्यामुळेच आम्हाला वेगळी वाट धरावी लागली." दलित रंगभूमी ज्यांनी वेगळेपणाने स्थापन केली अशा एका महत्त्वाच्या स्थापकाचे हे उद्‌गार दलित रंगभूमीचा विचार करताना अर्थपूर्ण वाटतात. दलित रंगभूमीची गरज, उदय आणि वैशिष्टय यातून स्पष्ट स्पष्ट होते. हे उद्‌गार आहेत श्री. टेक्सास गायकवाड यांचे !

आज आम्ही आमच्याकडे पाहण्यापेक्षा आमच्याकडे कोणीतरी वेगळया भूमिकेतून पाहत आहे, विचार करते आहे. सासूसुना-दीरभावजय-सणवार, व्रतेवैकल्ये यांतून आमची रंगभूमी काही अंशी का होईना, बाहेर पडली आहे. आपल्या भोवतीच्याच वर्तुळात फिरणारे विषय बदलत आहेत. दलित प्रश्न जसे रंगभूमीवर आले आणि येऊ लागले, तसतसा माणूसच अंतर्मुख होऊ लागला. काहीसा पश्चाताप होऊ लागला. दलित विषयांनी आणि आशयांनी मराठी रंगभूमीची क्षितिजे रुंदावली, ती व्यापक केली आणि या नव्या क्षितिजांकडे बघायलाही मराठी मनाला भाग पाडले, या जीवनाचा विचार करायला लावला. म्हणून डॉ. भालचंद्र फडके यांच्या मताप्रमाणे दलित रंगभूमी हा जातिवाचक, मूल्यवाचक शब्द नाही. तो वैशिष्टयदर्शक आणि वेगळेपणा दाखविणारा शब्द आहे. हे मत खूप महत्त्वाचे वाटते.

मराठी रंगभूमीच्या एका विशिष्ट साच्यात दलित नाटक बसेलच असे नाही. याला कारण या नाटकाचे स्वरूप होय. अशा दलित रंगभूमीचा आधारस्तंभ म्हणजे भि. शि. शिंदे हे होत. समाजात नेहमीच उलटसुलट दिशेने वारे वाहत असतात. ह्या वाऱ्यांच्या झोतात, प्रवाहांच्या वेगांत सर्वसामान्य वाहून जातात. प्रवाहाला विरोध करण्याचे सामर्थ्य फार कमी जणांच्यात असते. प्रवाहाला सर्वस्वी विरोध करणे शक्य नसले तरी काही व्यक्ती अशा असतात, की त्या प्रवाहाबरोबर वाहून न जाता खंबीरपणे प्रवाहात पाय देऊन उभ्या राहतात. असे हे भि. शि. शिंदे ! निश्चित विचारांच्या कणखर धाग्यात यांनीच सर्व कार्यकर्त्यांना एकत्र बांधले, काही एक शिस्त घालून दिली आणि मग दलित रंगभूमी नवनवीन प्रयोग करू लागली. तिने हे सिद्ध करायला प्रारंभ केला, की रंगभूमी हे केवळ मनोरंजनाचे साधन नाही तर ती एक सामाजिक जाणिवेचा अपरिहार्य घटक आहे. नाटक सादर करून संपत नाही. इथे त्याचा परिणामही विचारात घ्यावाच लागतो.

आता इथे असा महत्त्वाचा प्रश्न निर्माण होतो– मुळात दलित रंगभूमी (असे स्वतंत्रपणे म्हणता येईल) अस्तित्वात आहे का ? जर असेल तर तिचे अस्तित्व काही निकषांवर ठरायला हवे वा दाखविता यायला हवे. दलित रंगभूमी ही मराठी रंगभूमीपेक्षा कोणत्या संदर्भात भिन्न आहे ? दलित रंगभूमी हा फक्त दलित कलावंतांचाच हट्ट आहे का ? दलित रंगभूमीचे वेगळेपण कशात आहे ? असे प्रश्न काढले तर मालिका मोठी होईल. यापेक्षा एक गोष्ट स्पष्ट

अनुक्रमणिका

दिसते, की दलित रंगभूमीची (एक प्रभावी साधन नि माध्यम म्हणून) सामाजिक प्रबोधन आणि जन-जागृतीसाठी नितांत आवश्यकता आहे. आज दलित विषयावरची नाटके लिहिली जात आहेत, त्यांचा विकास होण्याची आवश्यकता आहे. नेहमीच्या नाट-कापेक्षा दलित नाटकांचे विषय निराळे आहेत नि ते स्वाभाविकही आहे. अर्थात या ठिकाणी दलित रंग-भूमीचा विचार करताना यात पथनाट्ये, एकांकिका यांचाही विचार केला आहे. दलित रंगभूमीचा विचार करताना एकूण दलित साहित्यातील काही मूलभूत गोष्टी आपल्याला लक्षात घ्याव्या लागतात.

मराठी साहित्यात आज दलित साहित्य ही संज्ञा समर्थपणे रूढ झालेली आहे. दलित साहित्या-बद्दलची भूमिका, दलित साहित्य या संज्ञेचा अर्थ, दलित साहित्याचा उगम, दलित साहित्यातील वेदना आणि विद्रोह, प्रेरणा अशा अनेक अंगांनी दलित साहित्याचा विचार केला गेलाय. सर्वच्या सर्व साहित्य हे साहित्य ह्या पदवीला जाऊन पोचणारे नसेल, ते टिकाऊ स्वरूपाचे नसेल; पण एक गोष्ट महत्त्वाची आहे, की या सर्वातून व्यक्त होणारी जाणीव निश्चितपणे असे सिद्ध करेल, की प्रचलित समाजव्यवस्थेतील अपेक्षित बदल कसा हवा आहे, प्रचलित वास्तवाला नकार कसा द्यायचा आहे ? दलित साहित्याच्या इतर अनेक शाखांचा विचार केला तर कथा, कादंबरी, कविता, आत्मचरित्र, चरित्र, समीक्षा ह्या सर्व शाखा विल-क्षण विस्तारलेल्या आहेत. पण जेव्हा नाटयक्षेत्राकडे आपण वळतो किंवा नाटकांचा विचार करू लागतो तेव्हा मात्र एकदम अस्पष्टता जाणवते. त्यामुळे तसे पाहिले तर दलित रंगभूमी ही अजून बाल्यावस्थेत आहे. एक निश्चित, तिचा जन्म झालाय.

मराठी रंगभूमीला अतिप्राचीन परंपरा आहे. कालांतराने बदलणारे प्रश्न मराठी रंगभूमीने आपले मानले. या प्रश्नांचे स्वरूप शाश्वत होते. सार्वत्रिक व सर्वसमावेशक होते. मानवी जीवनातील ढासळत जाणाऱ्या शाश्वत मूल्यांचा विचारही मराठी रंग-भूमीने केला. मराठी वाचक, प्रेक्षक अंतर्मुख झाला. आणखी एक महत्त्वाची भर पडली ती म्हणजे अनुवादित नाटकांची, आपल्या नव्या तेजासह ! पण मराठी रंगभूमीवर वर्षानुवर्षे खितपत पडलेल्या, दुर्लक्ष केल्या गेलेल्या समाजाचे प्रश्न मराठी रंग-भूमीवर अपवादानेच आले. असे का घडले ? तर मराठी वाचक हा एका विशिष्ट मनोभूमिकेचा. तो म्हणतो, हे कसले बीभत्स, हिडीस विषय ? प्रत्यक्ष असं भयानक जीवन भोगतायत त्यांचे काय होत असेल याचा विचारही साधा येऊ नये ?

म्हणूनच ' घाशीराम कोतवाल ' सारखा नवा विषय रंगभूमीवर आला तेव्हा टीकेचे नुसते वादळ उठले; " मग दलित जीवनातील ओवळे विषय सोवळयांना न पेलवतील तर त्यात नवल काय ?" इथे दुसरा असा प्रश्न पडतो, की दलित साहित्यात आज दया पवार, केशव मेश्राम, गंगाधर पानतावणे, यशवंत मनोहर, लक्ष्मण माने, शंकरराव खरात असे सिद्धहस्त लेखक असताना नाटयप्रकाराकडे दुर्लक्ष का व्हावे ? वास्तविक नाटय हा काही केवळ वाचनीय प्रकार नाही तर ते दृश्य माध्यम आहे. अधिक प्रभावी आहे. समाजातील नेहमीचेच प्रश्न ह्या दलित जीवनातील प्रश्न आहेतच; पण त्याहूनही दलित समाजाचे प्रश्न निराळे आहेत. ते मानवतेला हाक देणारे आहेत. समाजाने युगानुयुगे त्यांना हक्क व अधिकार देण्याचे नाकारले आहे. बदल झाला, पण तो कुठे दिसतोय न दिसतोच एवढाच. सवल-तींचा फायदा घेऊन ह्या समाजात माणूस उठून बाहेर पडला, तो पुन्हा ह्या समाजाकडे फिरकलाच असे नाही. आणि या समाजाचे प्रश्न, तणाव, गुंता सूक्ष्मपणे मराठी रंगभूमीवर आला नाही. दलित जीवनातील एखादी व्यक्ती नाटकातील प्रमुख नायक बनते ही गोष्टच मुळी तशी अनोळखी होती ! मराठी रंगभूमीवर दलित जीवनाचा विचार हळू-हळू होऊ लागला. तोही केवळ अन्याय, अत्याचार, बलात्कार यांची वर्णने करण्याइतपत. या घटनांचे रंगभूमीवर दृश्य स्वरूप महत्त्वाचे नाही तर त्या घटना घडण्यास कारणीभूत असणारी माणसाची मनोरचना महत्त्वाची आहे. तिचा विचार रंग-भूमीने का केला नाही ? ह्या प्रश्नातूनच दलित रंगभूमी उभी राहिली, तिची गरज वाटू लागली.

दलित रंगभूमी ही नवी नाही. तिचा इतिहास घडला. दलित रंगभूमीला—दलित नाटकाला शाहिरी, लावणी व वगनाटयाची परंपरा आहे असेही सिद्ध करण्यात आले (श्री. दगडू साळवी, गेनबा

वाघोलीकरांचे वडील, तात्या सावळजकर, भाऊ बापू नारायणगावकर, बापू कुपवाडकर, दादा इंदुरीकर यांचा प्रामुख्याने समावेश केला जातो). परंपरेचा दुसरा धागा म्हणजे डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांच्या सुरवातीच्या कालखंडातील जलशांचा. या जलशांचे विषय महाडच्या चवदार तळ्याचा सत्याग्रह, नाशिक राममंदिर प्रवेश असे असायचे. दलित जीवनावर झालेले अन्याय, अनेक क्रांतिकारक घडामोडी ह्या जलशांतून व्यक्त होताना दलित लेखक-कलावंतांच्या द्वारेच व्यक्त होत. या जलशांतून परंपरेनुसार चालत आलेल्या लोककलांचा उपयोग केला गेला. दलित दृश्य नाट्य हे समृद्ध होत गेले. पण दुर्दैव असे की, प्रकाशित स्वरूपात हे वाङ्मय उपलब्ध नाही. इ. स. १९२४ पासून दलित नाट्यलेखनास प्रारंभ झाला. किसन फागोजी बनसोड यांचे 'संत चोखामेळा', प्रभाकर गणवीर यांचे 'नोकरीच्या जाळ्यात', गंगाधर पानतावणे यांचे 'माणुसकीचे बंड', सुरेश वंजारी यांचे 'मृत्यु-पत्र', दत्ता भगत यांचे 'पिंजऱ्यातील पोपट', खुशाल कांबळे यांचे 'ग्रामराक्षस', कमलाकर नहार यांचे 'नरवली', बाबूराव गायकवाड यांचे 'नातं' इ. नाटकांची उदाहरणे देता येतील.

या नाटकांचा कालखंड लक्षात घेता आज दलित रंगभूमी कोठे आहे? कारण ही नाटके लिहिली गेली तरी ही स्वतंत्र शाखा म्हणून लक्षात आलेली नव्हती. इथेच नेमके एक सामाजिक शल्य लपले आहे असे वाटते. आज दलित म्हणून दलितांना समाजाने मानण्यापेक्षा डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांच्या नेतृत्वाने आणि विचाराने आज दलित माणूस त्याच्या हक्कासाठी संघर्षात्मक भूमिका घेऊ लागलाय. दलित, अस्पृश्य, हरिजन, नवबौद्ध, वाळीत टाकलेले, गावकुसाबाहेरचे, बहुजन अशा विविध शब्दांनी संबोधून त्यांच्याबद्दलचा कळवळा व्यक्त केला गेला. क्वचित प्रसंगी स्वतःच्या प्रतिष्ठेसाठी आम्ही 'यांचा' उपयोगही करून घेतला. खरे पाहता इरावतीबाईंनी एका लेखात म्हटल्याप्रमाणे महारवाडा हे खरे गाव, तिथून गाव सुरू होते. प्रत्येक गावात महारवाडा आहे. महारांचे राष्ट्र ते महाराष्ट्र. यांना कुंपणाबाहेर आम्हीच टाकले. खरे तर आमच्या कलापरंपरा जपल्या-जोपासल्या त्या यांनी! संगीताचे विविध प्रकार, लोकनाट्याच्या अनेक जुन्या-नव्या परंपरा यांनी जपून ठेवल्या आहेत. त्या तिथे सादर होतात. त्यांना त्यांचे 'स्टेज' आहे. फक्त आम्हाला तिथे जाऊन पहायचे धाडस नाही. यांना आमच्या घरासारख्या 'ब्लॉकटाईप रंगभूमीची' गरज नाही.

दुसरे असे की दलित रंगभूमी आज निर्माण करायला हवी, तिची आज सामाजिक गरज आहे, हे मान्य आहे. एका बाजूला गरज आम्ही स्वीकारतो, आणि दुसऱ्या बाजूला तिचे अस्तित्व नाकारतो. याचा ताळमेळ कसा बसणार? याला कारणे काय? रंगभूमी ही हातात आली ती प्रस्थापितांच्या. विधवांचे दुःख व्यक्त झाले, केशवपनाचा प्रश्न हाताळला गेला; पण दलित जीवनातील मूलभूत प्रश्न पडद्यामागेच राहिले. वास्तव रंगभूमीवर, समाजाच्या रंगभूमीवरली ही माणसे पडद्यामागे राहिली. खरे पाहता प्रश्न त्यांचे आहेत, प्रत्यक्षात भूमिका ते वठवतायत. आम्ही फक्त नक्कल करतोय. त्यामुळे असेही घडले, की क्वचित प्रसंगी सवर्णीयांनी लिहिलेल्या दलितांच्या प्रश्नावरील नाटकात केवळ सहानुभूती दाखविली गेली. दलितांच्या समस्या आजच्या नाहीत, त्या कालच्या आहेत नि परिवर्तन झाले नाही तर त्या उद्याही राहतील. म्हणूनच मुळात दलित जीवन हीच एक भेदक रंगभूमी आहे. याचे रूप पहायचे असेल तर 'लोककथा–७८' मध्ये पाहता येते.

'लोककथा–७८' हे दलित जीवनावरील एक प्रक्षोभक नाटक अभिनव नाट्यतंत्रांनी रंगभूमीवर सादर झाले. बहुजनसमाज जिथे आहे, तिथेच आहे. ही कुठल्याही एका सालाची कथा नाही, ही नित्याची कहाणी आहे, कैफियत आहे एक! ही वेदना-प्रश्न मांडून रत्नाकर मतकरी थांबलेले नाहीत तर हा समाज यांची होकारात्मक उत्तरे देतो असा प्रश्न आहे तो जाणिवेचा! दलित जीवनातील कोणतेच प्रश्न समाजाला अनभिज्ञ आहेत असे नाही. पण पुस्तके वाचून जे प्रश्न तीव्रतेने जाणवतील त्यापेक्षा ते जर दृश्य माध्यमातून मांडले तर त्यांतील तीव्रता वाढते. नाटककाराचाही हाच हेतू आहे की नाटक हे पाहण्यासाठी नाही तर अनुभवण्यासाठी आहे. बहुजनसमाजातील प्रश्नांची

एक रांग उभी केली जाते. शिवाय उच्चवर्णीयांची या वर्गाशी असणारी वागणूक स्पष्ट होते. स्वतः नाटककाराच्या मते या नाटकाचा बाज सांकेतिक नाटकापेक्षा खूप वेगळा आहे. "आपण नाटक पाहत आहोत असे न वाटता प्रेक्षकाला स्वतःलाच या घटनेचा अनुभव यावा." तांत्रिक मदत फारशी न घेता खेडूत मंडळीकडे जेवढे सामान, त्यातून नाटक उभे राहते. नाटक ज्या वेळी रंगभूमीवर घडते तेव्हा प्रथमपासून म्हणजे प्रेक्षकांनी नाट्यगृहात प्रवेश केल्यापासून प्रेक्षक आणि रंगभूमी हा भेद नष्ट होतो. याचा परिणाम काय ? कारण प्रश्नातून सवर्णीय आणि दलित दोघांनाही जागे करावयाचे आहे. दलित रंगभूमीला केवळ सहानुभूती मिळवायची नाही. केवळ चहा पिताना अन्याय, अत्याचार, बलात्काराच्या घटना बोलल्या जाऊ नयेत, एन्जॉय केल्या जाऊ नयेत. तर प्रश्नांचा विचार केला जावा, हा दलित रंगभूमीचा उद्देश आहे. कारण एअरकंडिशन्ड सभागृहात फोमच्या गादीवर बसून नाटकाच्या प्रयोगाचे सार्थक होणार आहे का ?

एक वेगळाच अनुभव हे नाटक पाहत असताना आला. कदाचित हा अनुभव कुणाला काल्पनिक वाटण्याचीही शक्यता अशक्यप्राय ठरू नये. ह्या नाटकाचा प्रयोग जेव्हा होता, तेव्हा आमच्या 'एका' मित्राने आपल्या गावाकडल्या दलित प्रेक्षकाला हे नाटक पहावयास नेले. नाटक पाहताना त्याच्या चेहऱ्यावरची उत्सुकता वाढतच गेली. तो पटकन म्हणाला– "ह्यी सम्‌दी मानसं हितं वं कशी ? अन् तुम्ही सम्‌दी ह्यो बघायला पैसे घेऊनशान, टिकट् काढुन हिथं येता व्हयं ?" शेजारच्याने उद्‌गार काढले 'ही खरी प्रायोगिकता.' असेच घडायला हवे. ज्यांनी उद्‌गार काढले ते मोठे समीक्षक होते.

इथे प्रश्न पडतो तो म्हणजे दलित रंगभूमीस प्रेक्षक कसा हवा आहे ? तर जे पैसे देऊन नाटक बघू शकतात यापेक्षा ज्यांना हे शक्य नाही अशा खेडोपाडी दलित रंगभूमीची चळवळ जाऊन पोचायला हवी. बऱ्याच वेळा दलित रंगभूमीवरील नाटके बघणाऱ्यांची भूमिका बघ्याचीच असते. कारण ज्या प्रेक्षकापुढे नाटक सादर होते तो प्रेक्षक अदलित असतो, सुशिक्षित असतो. दलित रंगभूमीतून समाजजागृती अपेक्षित आहे. दलित समाज आणि अदलित समाज यांची परस्परांबद्दलची भूमिका कशी आहे ? इथे आठवण होते ती 'पुरुष' या नाटकाची. सिद्धार्थ आणि आप्पा ह्या व्यक्तिरेखा सर्वांचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या आहेत. विजय तेंडुलकरांनी आपल्या 'कन्यादान' नाटकातून असाच प्रश्न हाताळला आहे. नायिका ब्राह्मण आहे, सुसंस्कृत आहे आणि नायक दलित आहे. त्याच्यापेक्षा ती सोशिक आणि प्रगल्भ दिसावी अशी जाणीवपूर्वक रचना केली गेली की काय ? असे आक्षेपात्मक प्रश्न विचारले गेले आहेत. त्यामुळे दलित प्रश्नांकडे सामंजस्याच्या भूमिकेतून केवळ पाहिले जाऊ नये.

दलित नाटकांचा विचार करताना त्यात भि. शि. शिंदे यांच्या 'काळोखाच्या गर्भात', 'पालवी', 'आयोग', टेक्सास गायकवाड यांच्या 'आम्ही देशाचे मारेकरी', याशिवाय 'देवनवरी', 'कैफियत', 'आधारस्तंभ' आणि 'साक्षीपूरम्', 'थांबा, रामराज्य येतेय' इ. नाटके विचारात घ्यावी लागतात. कारण इथून एक चळवळ उभी राहिली. यांशिवाय कितीतरी नाटके रंगभूमीवर येत आहेत, संपूर्ण मराठी नाटकालाच अधिक समर्थ करण्याचा प्रयत्न केला. या नाटकांतील निराळ्या विषयांमुळे मराठी रंगभूमी समृद्ध होणार आहे. दलित रंगभूमी झाली तरी मराठी रंगभूमीचाच तो एक भाग आहे. नाटकांची पठडी, रंगमंच व्यवस्था, संवादभाषा, आशय, पात्रे– सर्वांतच आमूलाग्र बदल होणार आहे, दलित नाट्यविषय ही केवळ अन्यायाविरुद्धची ओरड नाही, त्यांचेही अंतर्गत प्रश्न आपल्या समोर येतात. तिच्यामुळे सामाजिक परिवर्तनास चालना मिळणार आहे. म्हणून दलित जीवन रंगभूमीवर आणणे हीच एक मोठी प्रायोगिकता आहे, आव्हान आहे. कारण ह्या जीवनाला घर नाही, पुरेसे कपडे नाहीत, अन्न नाही, सजावट नाही, शिव्याशाप आहेत, जगण्याची एक वेगळी श्रद्धाळू वाट आहे. ह्या जीवनात अंधश्रद्धा आहेत. शिक्षणाचा स्पर्श नाही. असे जीवन जसेच्या तसे रंगभूमीवर मांडणे हे कठीण आहे. हे जसे कठीण आहे तसे ते प्रेक्षकाला पेलवणे, पचनी पडणे हेही कठीण आहे. ह्याला काळ लागेल.

डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांच्या विचारामुळे समाज जागा होऊ लागलाय, शिकू लागलाय.

जाणिवा व्यापक होऊ लागल्या आहेत. दलित जीवनाच्या अंतरात्म्यात बदल होऊ लागलाय. याचे साद-पडसाद रंगभूमीवर उमटत आहेत. केवळ पुरुष नाही तर स्त्रीही मोठ्या धीमेपणाने उभी राहिलेली दिसते. म्हणूनच 'लोककथा–७८' मधील 'सावित्री आपला अंकुर जपते.' वरिष्ठांची कितीही दडपशाही आली तरी ती खंबीरपणे उभी राहते. हेच दलित रंगभूमीने साधले आहे. सर्व वाईट प्रवृत्तीं-विरुद्ध तोंड द्यायला माणसाला उभे करते. जवळ काही नसले तरी कणखर जाणिवा आहेत, संघर्षात्मक प्रवृत्ती आहेत. या नाटकातून निराशेचे सावट नाही, नकार नाही; तर आंबेडकरांच्या विचारांचे स्वच्छ आकाश आहे, आशावाद आहे, नवीनतेने निर्माण झालेले चैतन्य आहे, बदल आहे. अर्थात म्हणूनच दलित रंगभूमीने मराठी रंगभूमीवरील काही प्रलोभनांना बळी न पडता या जीवनातील समग्र आणि संपृक्त आशयाचा आपल्या जीवनाशी काय संबंध आहे हे विचारात घेणे आवश्यक आहे.

'काळोखाच्या गर्भात' नाटकाची प्रस्तावना या संदर्भात महत्त्वाची वाटते. या प्रस्तावनेत म्हटलेय की, दलित नाटक नाट्यगृहे सोडून उघड्या रस्त्यावर जाते, तेव्हा पांढरपेशा परंपरेशी तिने फारकत घेतलेली असते. ती खऱ्या अर्थाने मातीशी नाते सांगू लागते. दलित नाटककारांनी नेहमी हा विचार करणे अगत्याचे आहे, की आपले नाटक कोणासाठी? दलित समाज, आज जो शहरात आहे आणि खेड्यापाड्यांत पसरला आहे, त्यात फरक आहे. खेड्यापाड्यांतल्या समाजाचे प्रश्न निराळे आहेत. या समाजासाठी जर नाटक असेल तर त्याची भाषा, आशय, स्वरूप वेगळे ठरेल. अन्यथा आजची कित्येक दलित नाटके स्वतःचे वेगळेपण न जपता पांढरपेशा समाजासाठीच आपला आविष्कार आहे असे मानू लागतात. असे नाटक दलित प्रेरणेशी जवळीक साधू शकणार नाही. 'काळोखाच्या त्याच्या मनाला स्पर्श करणार नाही. 'काळोखाच्या गर्भात'सारखे नाटक याच पांढरपेशा पठडीतून जाते. खेड्यात दलिताची पिळवणूक होते, फसवणूक होते, खेड्यातल्या गावरान राजकारणाला दलित बळी पडतो. याचेच चित्रण 'काळोखाच्या गर्भात' या नाटकात केलेले आहे.

(उदाहरणार्थ, त्यातील काही संवाद–

सावळा– 'लय माजल्यात म्हनत्यात, आम्हाला! ह्यास्नी शिक्षन फुकाट, नोकऱ्या फुकाट, जिमीनी फुकाट!'

तात्या सोमावत– फुकाट कोन कुनाला कसं रं दिईल? आजवर आम्हाला तुमी अंधारात ठिवलं. अडानी ठिवलं. शेकडो वर्षं गुलामासारखं वागवलं. शेळ्या-मेंढ्यांसारखं हाकललं. आम्हाला शिक्षनापासून, बेपारधंद्यापासून दूर ठेवलं. सोताचा उद्धार केला. परगती केली. पर आम्हाला गरिबीत सडत ठिवलं. आता बाबासाहेबांच्या मेहरबानीनं आमच्या समाजातली कुठं ४/५ मानसं आपल्या पायावर उभी ऱ्हायली तर उठला ह्यांच्या पोटात गोळा!

तारा व पारुअक्का यांना चौगुल्यांच्या विहिरीवर पाणी पिऊ दिले जात नाही. त्या पाणी प्यायला जातात तर त्यांना मारहाण केली जाते.)

ह्या नाटकांची निर्मिती स्वयंस्फूर्त नाही. स्वातंत्र्योत्तर काळात दलितांच्या जीवनाची कशा प्रकारे ससेहोलपट करण्यात आली याचे दिग्दर्शन करणारे नाटक लिहा, असे 'बजावण्यात' आले आणि नाटक लिहिले गेले. बदलण्याचे आव्हान यातला सूत्रधार ब्राह्मणांना करतो. दलितांच्या हातात शस्त्र नको तर शास्त्र द्या असे म्हणतो.

दलित रंगभूमी म्हणजे केवळ दलितांचेच चित्रण झाले पाहिजे असे नाही. उलट, दलित समाजाचे वरिष्ठ वर्गाबद्दलचे मत हेही रंगभूमीवर व्यक्त होणे गरजेचे आहे. या भूमिकेतून पाहता ज्या एका नाटकाने बरेच वादळ उठवले ते म्हणजे टेक्सास गायकवाड यांचे 'आम्ही देशाचे मारेकरी' हे नाटक! संघ हा या नाटकाचा विषय. विजय तेंडुलकरांनी म्हटल्याप्रमाणे या रंगभूमीचे वैशिष्ट्य तिच्या बांधिलकीत आहे. ती उपरी नाही, ती काळजाची आहे, रक्ताची बांधिलकी आहे. आपली भूमिका नाटकाच्या प्रारंभीच नाटककार व्यक्त करतो– "भारतात राहून महाडचा सत्याग्रह, काळाराम मंदिरासम जगप्रसिद्ध सत्याग्रह संघवाल्यांच्या कानापर्यंत पोचलाच नाही. एवढा मोठा दलित समाज मोठ्या संख्येने हिंदू धर्मातून बौद्ध

धर्मात जात असताना संघवाल्यांपैकी एकाही मायच्या पुत्राला असे वाटले नाही, की यातून आपले रक्त सांडले तरी चालेल." हा विषय मांडणे हे जसे धाडसाचे आहे, तसा हा विषय अंतर्मुखही करायला लावतो हे महत्त्वाचे आहे, अप्पांच्या मनातलं द्वंद्व व्यक्त करताना नाटककार म्हणतो– "संस्कृती. संस्कृती. अरे असल्या गचाळ संस्कृतीचे स्तोत्र गाजवून तुम्ही दीनदुबळयांना आपले कायमचे गुलाम बनवू इच्छिताय? जे निष्पाप जीव तुमच्यावर विश्वास ठेऊन धर्मशाळेसाठी सर्वस्वी बलिदान करायला निघालेत त्यांचा तुम्ही विश्वासघात करताय?" सामाजिक पठडी, जगण्याची नि जगवण्याची रीत या नाटकातून व्यक्त होते. समाजात एक वर्ग असा आहे, जो आर्थिक दृष्टया दलित आहे नि एक वर्ग असा आहे, जो सामाजिक दृष्ट्या दलित आहे. अशा दोघांचेही प्रश्न समान आहेत. याचे चित्रण 'आयोग' या नाटकातून होते. दलित समाजापैकी काहींनी आज मान्यवर जागा मिळविल्या आहेत. झोपडपट्टीतून ते बाहेर पडलेत. पण तिथेही त्यांची कुचंबणा होतेच. हा एक नव्याने निर्माण झालेला प्रश्न आहे. या प्रश्नावर आधारित 'पालवी' हे नाटक आहे. अत्याचार, अनाचार यांतूनही बाहेर पडून आज दलित मन नव्याने जगायचा प्रयत्न करतेय. आदर्शवत रामराज्याच्या आगमनाची चाहूल या मनाला लागलीय याचे चित्रण 'थांबा रामराज्य येतेय' मधून व्यक्त होते. नव्या रीतीने सादर होणारे हे नाटक नव्या नाट्यतंत्रासहित व्यक्त होते. डॉ. आंबेडकर हे दलित समाजाचे दैवत आहे. त्यांचे तत्त्वज्ञान ही जीवनज्योत आहे, तो भावनिक प्रश्न आहे. 'साक्षीपूरम्' सारख्या नाटकातून जेव्हा नाटककाराकडून आंबेडकरी तत्त्वज्ञानाचा पराभव झालेला दाखविला आहे, तेव्हा दलित रंगभूमीला असामान्य झाले. दलित समाजातील स्त्रीचे प्रश्न घर इतके भयानक आहेत, की तिला तिच्याही समाजात प्रतिष्ठा नाही, तिथे बाहेर कुठे प्रतिष्ठा मिळणार? समाज आणि घर दोहोकडे तिला अन्याय सहन करावा लागतो, समाजातल्या पाशवी प्रवृत्तींना तोंड द्यावे लागते. याचे चित्रण 'झाडाझडती' या नाटकात झाले आहे. अजून कित्येक गावांत एक गाव एक पाणवठा नाही. पाण्याचा प्रश्न फार बिकट आहे. उन्हातान्हातून पाण्यासाठी व्याकूळ होऊन आजही बहुजन समाजाला फिरावे लागते. 'घोटभर पाणी' हे गज्वी यांचे या प्रश्नावरील नाटक. हे सर्व नवे आहेत, म्हणजे प्रश्न जुने आहेत पण रंगभूमीवर नव्याने आले आहेत.

प्रथमतः दलित रंगभूमी काही काळ नामांतराच्या प्रश्नाभोवती फिरत राहिली. याचे एक कारण हे असू शकेल– प्रश्नातला जिवंतपणा. नंतर दलित रंगभूमीवरील विषयांच्या कक्षा रुंदावत गेल्या आहेत. बलुतेदारी, शेतमजूर, जमीनदार, गावगाडा असे एक ना दोन कितीतरी विषय रंगभूमीवर येत आहेत.

दलित रंगभूमीवरील दुसरा एक जोमाने विकसित होणारा प्रवाह म्हणजे पथनाट्य हा होय. दलित जीवनातील प्रश्न रस्त्यावर मांडले जातात. या संदर्भात शंकरराव खरात यांनी मांडलेले विचार महत्त्वाचे वाटतात– "दलित नाट्याला समृद्ध करणारे आशयसंपन्न विषय आहेत, परंपरा आहेत ...दलितांचे मुक्त नाट्य गावच्या चावडीने होईल, शहरातील चौकाचौकांत उभे राहील." ह्या मुक्त नाट्याचीच परंपरा आज पथनाट्याच्या रूपाने फोफावत आहे. प्रश्न वा समस्या एकच आहे. ती म्हणजे ही पथनाट्ये सर्वच्या सर्व प्रकाशित नाहीत. दलित रंगभूमीचे पोषण अधिक समर्थपणे या पथनाट्यांतून होत आहे. दलितजाणिवा, क्रांतिकारक संवेदना आणि जागृतीच्या भावना पथनाट्यांतून पुढे येत आहेत. पैसे न देता बहुजनसमाजाला बघता येईल असा हा प्रकार! अशी पथनाट्ये आज खेडोपाड्यांतून समाजप्रबोधनासाठी महाराष्ट्राच्या कानाकोपऱ्यांत सादर होत आहेत. सुधारणेच्या मार्गांपैकी हा एक नवा मार्ग म्हणता येईल. यातून दोन गोष्टी साधायला हव्यात. कारण सुधारणा एकांगी होऊन चालत नाही. दोन्ही प्रकारचा प्रेक्षक या नाटकाला मिळायला हवा. मुळात परिवर्तनाची दिशा दोघांनीही समजून घ्यायला हवी. पण कधी असे दुर्दैव बघायला मिळते, की ही पथनाट्ये करमणूक म्हणून पाहिली जातात. दोन्ही प्रकारचा प्रेक्षक एकत्रित येऊन प्रश्न समजून घेण्याची आज गरज आहे. केवळ विद्रोह जसा

नको, तसे केवळ प्रश्नांची मांडणी नको. उत्तरे हवी आहेत.

दलित रंगभूमीवर तिसरा महत्त्वाचा प्रवाह म्हणजे एकांकिका. स्वतंत्र अशा स्वरूपात नसल्या तरी अनेक मासिकांतून अशा एकांकिका वाचनात येतात. युवकमहोत्सवांतून सादर केल्या जातात. या क्षेत्रात आवर्जून नाव घ्यावेसे वाटते ते श्री. दत्ता भगत यांचे! 'आवर्त', 'चक्रव्यूह' हे त्यांचे प्रसिद्ध एकांकिकासंग्रह. दलितांचे सर्वांचे मिळून जसे प्रश्न आहेत तसेच दलित समाजांतर्गत प्रश्न आहेत, जातिभेद आहेत. ते बदलणे सहजासहजी शक्य नाही. दलित जीवनातील हा अंतर्गाभा भगत यांच्या एकांकिकांतून समर्थपणे व्यक्त होतो. श्री. विजय दळवी यांची अत्यंत गाजलेली एकांकिका म्हणजे 'मैत' होय. अर्थात हा काही एकूण एकांकिका वाङ्‌मयाचा आढावा नाही.

थोडक्यात असे वाटते, की अशा विविध नाट्यप्रकारांतून आज दलित रंगभूमी विकसित होते आहे. आज जरी काहींच्या मते स्वतंत्र दलित रंगभूमी अस्तित्वात नसली, तरी ती निर्माण होण्याची पाऊलवाट स्पष्ट दिसते आहे. दलित रंगभूमीला आपला विकास करण्यासाठी घाई करून चालणार नाही, संपूर्ण समाजाला तिला आपल्याबरोबर न्यायचे आहे. तसे पाहिले तर दलित नाट्यवाङ्‌मय अगदी अल्प आहे (इतर दलित साहित्य प्रकाराच्या तुलनेने). त्यामुळे दलित साहित्याचा विचार विस्तृतपणे करणारी समीक्षा नाटकाकडे वळते तेव्हा तिला थोड्या पानांतच आपले वक्तव्य उरकावे लागते. यातही अपेक्षा, गरज आणि संदर्भ यांवरच भर असतो. काही समीक्षक असेही कारण देतात, की रंगभूमीला व्यापून राहील असे प्रभावी नाटक अजून या रंगभूमीवर आले नाही. या कारणापेक्षा दुसरे महत्त्वाचे कारण म्हणजे या रंगभूमीवर समीक्षा करायची म्हणजे समीक्षकाला खुर्चीत बसून चालणार नाही, त्याला फिरावे लागेल. महाराष्ट्राच्या कानाकोपऱ्यांत सुरू असणाऱ्या चळवळींची दखल घ्यावी लागेल. अर्थात एखादी गोष्ट चांगली व्हायला नाण्याच्या दोन्ही बाजू लख्ख असायला हव्या. दलित रंगभूमीचीही काही एक जबाबदारी आहे. सर्व तऱ्हेच्या प्रेक्षकाला खेचून घेण्याचे गुण तिच्या ठिकाणी असायला हवेत. आपल्या मर्यादा व स्वरूप आपण स्वतः पारखून त्यात विकास करून घेण्याइतकी तटस्थपणाची भूमिका घेता यायला हवी. पर्यायाने लवचीकता हवी. थोडक्यात, आत्मनिरीक्षण महत्त्वाचे आहे.

आज संपूर्ण महाराष्ट्रात दलित रंगभूमीची चळवळ वाढते आहे. १९८४ ला पहिले अखिल भारतीय मराठी दलित संमेलन भरविले गेले. 'दलित रंगभूमी' हे मासिक सुरू झाले. फोर्ड फौंडेशनची मदत मिळाली. दलित कलाकार-दिग्दर्शक-नट यांनी आपापल्या भूमिका स्पष्ट केल्या. स्वत.ला वाहून घेतले आहे. ही भूमिका म्हणजे डॉ. आंबेडकरांच्या विचारांशी सुसंगत प्रबोधनात्मक नाटके लिहिणे. वैचारिक परिवर्तनाला या रंगभूमीवर महत्त्व आहे. हे परिवर्तन सवर्णीयांतही होणार आहे. ह्या अशा व्यापकतेमुळे विषयाच्या नव्या स्पर्शाने मराठी रंगभूमीला नवे वास्तव मिळेल. दलित रंगभूमी म्हणजे सूड नाही, तर विचारात बदल होय, वैचारिक क्रांती आहे. हळूहळू दलित रंगभूमी स्वत:च्या पायावर उभी राहण्याचा प्रयत्न करतेय. आणि हा प्रयत्नही तिला स्वत.ला करावा लागणार आहे. शिल्पा मुंब्रिस्कर सारख्या स्त्रीकलाकाराने इतर सहकाऱ्यांच्या साहाय्याने स्वतंत्र 'दलित कला मंच' स्थापन केला आहे. अनेक दिशांनी ही प्रगती होते आहे, ती स्वीकारली पाहिजे. म्हणूनच शेवटी दलित रंगभूमीकडे पाहून केशव मेश्रामांच्या एका कवितेची याद येते—

रंगमंचावर मी पाय टाकताच डफावर थाप पडली,
झाडाझाडावर लटकलेली वटवाघुळे दचकली
झाडीतले जून-जुनाट काजवे दचकून उडाले
त्यांचे कुले झगमगले, साऱ्यांना उजेडच वाटला,
माझ्या पहिल्याच एन्ट्रीला अंधार टरकून उडाला.

० ० ०

नाटयशिक्षण

सौ. सुहास जोशी

नाटयशिक्षण हे गरजेचे आहे काय ? हा प्रश्न नेहमी उपस्थित केला जातो. नाटयशिक्षण घेऊन आलेले कलाकार शिक्षण न घेतलेल्या कलाकारां-पेक्षा वेगळे काय करतात ? मुंबईच्या किंवा महाराष्ट्रातील व्यावसायिक व हौशी रंगभूमी-कडे पाहिले, तर हजारो कलाकार काम करताना दिसतात. हौशी कलाकारांमध्ये शिकण्याची धडपड थोडीबहुत दिसून येते; पण व्यावसायिकांमध्ये ती तितकीशी दिसून येत नाही. व्यावसायिकांमध्ये नाटयशिक्षण घेऊन येणाऱ्यांबद्दल एक नापसंतीचाच सूर कायम दिसतो.

प्रत्येक कला अथवा तंत्र हे शिक्षणाशिवाय येत नाही. एखाद्या पहिल्या दर्जाच्या गायकाकडे बघू. सा रे ग म शिकायला लागल्यापासून प्रत्यक्ष पहिली मैफल गाण्यापर्यंत त्याची कमीत कमी १० ते १२ वर्षे मेहनतीत गेलेली असतात. हल्ली क्लासमधून गाणे शिकून तयार झालेल्या नवोदित गायक-गायिका पाच-सहा वर्षे तरी गळा घासल्याशिवाय एखादा कार्यक्रम करत नाहीत. अभियंते, डॉक्टर, नृत्य-कलाकार, वाद्यवादक, उत्तम आचारीसुद्धा शिक्षण घेतल्याशिवाय, कष्ट घेतल्याशिवाय आपापल्या क्षेत्रांत नाव मिळवू शकत नाहीत. नाटक हा एकच विषय मात्र असा आहे, की पहिल्या नाटकात काम केल्याबरोबर ती व्यक्ती लोकमतानुसार उत्तम नट बनून जाते. कुठल्याही विषयाचे शास्त्रोक्त शिक्षण त्या त्या विषयाच्या विद्यार्थ्याला समृद्ध करते. व्यावसायिक नाटकामध्ये पैसा मिळत असल्यामुळे एखादा नट वा नटी एखाद्या नाटकात चमकल्या-बरोबर 'थोर' वगैरे होऊन जातात.

मला स्वत:ला नाटयशिक्षणाचे सर्व बाजूंनी महत्त्व वाटते. शारीरिक शिक्षण, बौद्धिक तयारी ही दोन्ही गरजेची अंगे आहेत. त्याचबरोबर नेपथ्य, प्रकाश-योजना, रंगभूषा, वेषभूषा ह्यांचाही अभ्यास प्रत्येक नटाने केला पाहिजे. नाटयव्यवसायामध्ये ह्या पडद्यामागील कलाकारांच्या कलागुणांना फार कमी महत्त्व दिले जाते. नेपथ्य करणारा अथवा वेषभूषा करणारा मनुष्य एकदा हे ठरवून निघून गेला की, जे कलाकार ह्या गोष्टी सांभाळत असतात त्यांचे कौशल्यही तितकेच महत्त्वाचे ठरते. नटाला

अनुक्रमणिका

रंगमंचावर उभं राहिल्यावर आपण कुठला लाइट घेणार आहोत हे समजलंच पाहिजे. सेटवर साधे जाणे व येणे ही देखील एक शिक्षणाची बाब आहे. सुंदर दरवाज्याच्या मागेच ठेवलेला एखादा लाइट स्टँड, त्याच्या वायर्स, मांडलेले सामान (प्रॉपर्टी) ही ओलांडून पलीकडे जायचे, ही बाब ध्यानात घेतली पाहिजे. नाटकात अनेकदा कपडे बदलावे लागतात; कित्येक वेळा रंगभूषासुद्धा बदलावी लागते. त्यांना लागणारा वेळ कसा मापून हिशेबात ठेवायचा, हीसुद्धा गोष्ट शिकण्यासारखी आहे. आपल्याकडे अमुक वेळात कपडे बदलून होत नाहीत म्हणून नाटककाराने घातलेले पॅचेस किती दृष्टीस पडतात ! रंगभूषा प्रत्येक नटाला यायला हवी. आता कुणी म्हणेल, रंगभूषाकारांच्या पोटावर पाय आणायचा काय ? तसं नव्हे. वेळ पडल्यास प्रत्येक नटाला स्वतःची रंगभूषा करता आली पाहिजे, एवढेच.

अभिनयाच्या बाबतीत हे लोक नेहमी म्हणतात की, पूर्वी कोठे होते शिक्षण ? गणपतराव जोशीं-सारखी नटमंडळी येथे होऊन गेली वगैरे. पण पूर्वीच्या नाटक कंपन्या नाट्यशिक्षणशाळाच होत्या. वयाच्या सातव्या-आठव्या वर्षापासून ही मंडळी दिवसभर तालमी पाहत व हळूहळू छोटामोठ्या भूमिका करीतच मोठे अभिनेते होत. आजकालचा मोठा नट दिवसाचे ८ तास तरी असा अभ्यास करू शकतो का ?

अभिनयाच्या बाबतीत मला स्वतःला असे वाटते की, श्रेष्ठ अभिनेता तो, की जो कुठलीही भूमिका चांगली करू शकतो. ठरावीक साच्याच्या भूमिका एखादा नट करीत राहतो; त्याच्यावर तोच शिक्का बसतो. नटमंडळींनी विविध प्रकारच्या भूमिका करून पहायला हव्यात. पण आपल्या व्यवसायात ती सोय नाही. उदा., 'एकच प्याला' या नाटकाच्या नव्या प्रयोगामध्ये मी सिंधूची व रोहिणी हत्तंगडी गीताची भूमिका करते. आम्ही ह्याच भूमिका काही प्रयोगांमध्ये अदलूनबदलून केल्या पाहिजेत. ह्याला शिक्षणाचा उपयोग निश्चितच होतो.

आज नावारूपाला आलेल्या विजया मेहता–ज्यांनी रंगभूमीवर स्वतःचा वेगळा ठसा उमटवला आहे, त्यांनी स्वतः श्री. अल्काझी ह्यांच्याकडे शिक्षण घेतलेले आहे.

अर्थात एक महत्त्वाचा मुद्दा असा की, आडात नसताना मात्र पोहऱ्यात निश्चितच येणार नाही. एका स्त्रीची गोष्ट अशी की, ती सतार शिकत होती; हात पक्का बसला. दिलेल्या सरगम वगैरे उत्तम वाजवता येऊ लागल्या; पण शिकवलेलाच राग रेडिओवर लागला, अगदी तीच धून; तरी ती हिला ओळखू येत नसे. आता सुरांचा कानच नसलेली ही बाई सतार किती शिकणार ? तसंच अभिनयाचंही आहे. पण एखाद्या सुताराच्या मुलाला त्याचा हात चांगला दिसला आणि नंतर सुतारकामाचे तांत्रिक शिक्षण त्याला दिले, तर तो नक्कीच त्याच्या कलेत वाकबगार होईल.

आणखी एक महत्त्वाचा मुद्दा असा की, शिक्षणानंतर येणारा 'प्रोफेशनलनेस', जो सर्व क्षेत्रांत दिसून येतो, तो इथे नाट्यक्षेत्रात दिसून येत नाही. 'प्रोफेशनलनेस' म्हणजे व्यवसाय नव्हे. व्यवसायासाठी लागणारी परिपूर्णता ! (उदा., कोलगेट टूथपेस्ट ट्यूब तयार मालाच्या अवस्थेत बाहेर आली, आणि चुकून तिच्यावर एखादा ओरखडा पडलेला आढळला तरी कंपनीचे गुणवत्तानियंत्रक तो विशिष्ट 'पीस' बाजूला काढतात; कारण ग्राहकांचे समाधान वा संतोष कंपनीला सतत ध्यानात ठेवावा लागतो.) सध्या महाराष्ट्राच्या रंगभूमीवर दोन-चारच अपवाद वगळता सर्व मंडळी ही व्यावसायिक आहेत; प्रोफेशनल नव्हेत.

किंवा– डॉक्टरकडे पेशंट जातो म्हटल्यावर ज्या किमान ज्ञानाची अपेक्षा पेशंट डॉक्टरकडून ठेवतो, ती नटाकडून का अपेक्षित नसावी ?

○ ○ ○

अनुक्रमणिका

व्यस्त रंगभूमी

एस. डी. इनामदार

व्यस्त रंगभूमी हा 'थीएटर ऑफ द ॲब्सर्ड'चा मराठी पर्याय आहे. मराठीमध्ये इतरही काही पर्याय वापरले जातात. जसे की, 'निरर्थ नाट्य, असंगताचे किंवा विसंगतीचे नाटक, मृषा (आभास-मय) रंगभूमी' इत्यादी. हे सर्वच पर्याय आपापल्या परीने भाषांतराची गरज भागवतात; पण 'ॲब्सर्ड'च्या गाभ्याला जास्त जवळचा शब्द म्हणून 'व्यस्त रंगभूमी' हा पर्याय या लेखात स्वीकारला आहे.

'Absurd' हा इंग्रजी शब्द मूळ लॅटिन 'Absurdum' या संज्ञेपासून आला आहे. सर्वसामान्यपणे, हा शब्द चमत्कारिक, क्षुद्र, हास्यास्पद, असंबद्ध, विस्कळीत अशा ढोबळ अर्थांनी वापरला जातो. पण लौकिक व्यवहारापासून वेगळा असा त्याचा, 'आउट ऑफ हार्मनी विथ रीझन ऑर प्रोप्रायटी' किंवा 'इन्कॉंग्र्युअस' असा अर्थ इथे अभिप्रेत आहे. Absurd म्हणजे व्यस्त वा विसंगत. या संज्ञेमागे एक तात्त्विक आशय आहे व तोच व्यस्त रंगभूमीच्या मुळाशी आहे.

ज्या पारंपरिक श्रद्धा–मूल्यांवर सनातन मानवी संस्कृती आधारलेली होती, ती श्रद्धा–मूल्ये दुसऱ्या महायुद्धानंतरच्या काळात पार ढासळून गेली. धार्मिक श्रद्धांचा ऱ्हास पूर्वीपासूनच सुरू झाला होता; पण एके काळी त्यांची जागा मानवी प्रगतीवरची अढळ श्रद्धा, राष्ट्रीयत्व, सर्वंकषवाद अशा विविध भ्रामक समजुतींनी घेतली होती. पण दुसऱ्या महायुद्धानंतर ह्या श्रद्धा व भ्रामक समजुतीही नष्ट झाल्या. चांगल्या–वाईटाचा, भल्या–बुऱ्याचा निवाडा करण्याचे कसलेच नैतिक–आध्यात्मिक मूल्यमापनपर मानदंड उरले नाहीत. नीत्शेच्या 'परमेश्वर मरण पावला आहे' या सिद्धांताला व्यस्ततावादी तत्त्वज्ञानात फार मोठे स्थान आहे. आल्बेअर काम्यूसारख्या तत्त्वज्ञ कलावंताने १९४२ च्या सुमारास असा सवाल उपस्थित केला की, 'माणसाच्या जगण्याचा जर सगळा अर्थच हरवून गेला असेल, तर त्याने आत्महत्या करून स्वतःची सुटका का करून घेऊ नये?'– आपल्या 'द मिथ ऑफ सिसिफस' (१९४२) या तात्त्विक प्रबंधात त्याने या व्यस्त स्थितीची –ॲब्सर्ड सिच्युएशनची– व्याख्या केली आहे. Absurd ही संज्ञा तिच्या तात्त्विक आशयासह इथेच प्रथम आढळते. ग्रीक पुराणकथेतील सिसिफसला एका अवजड शिळेचे ओझे खांद्यावर वागवत ती शिळा डोंगराच्या माथ्यावर वाहून न्यावी लागते. वर येताच ती पुन्हा खाली घसरते व त्याला ती पुन्हा वर न्यावी लागते. त्याचे हे काम अखंडपणे चालते. त्याला भोगाव्या लागणाऱ्या अटळ शापाचाच तो एक भाग असतो. मानवी जीवनातील निरर्थकता, हेतुशून्यता, मानवी प्रयत्नांतला निष्फळपणा व फोलपणा काम्यू या प्रतिमेद्वारे सूचित करतो. पण पुढे तो असेही म्हणतो की, 'सिसिफस सुखी आहे, असे आपण मानले पाहिजे' (वुई मस्ट इमॅजिन सिसिफस हॅपी).

व्यस्ततेची व्याख्या करताना या प्रबंधात तो पुढे असे म्हणतो की– 'बुद्धिवादाच्या वा तर्कसंगतीच्या निकषावर (मग तो चुकीचा का असेना) ज्या जगाचा अर्थ लावला जातो, ते जग माणसाच्या परिचयाचे असते. पण एकाएकी ज्याचा भ्रम व प्रकाश हिरावून घेतला गेला आहे त्या विश्वामध्ये माणसाला परकेपणाची जाणीव होते. ज्यावर काही उपाय नाही अशी ही एक हद्दपारी असते. गमावलेल्या मातृभूमीच्या आठवणींपासून तो वंचित झालेला असतो, तसेच त्याला भावी स्वर्गलोकाचीही (प्रॉमिज्ड लॅंड) आशा उरलेली नसते. माणूस व त्याचे जीवन, नट व त्याच्या सभोवतालचा रंगमंच यांच्यातील हा घटस्फोट म्हणजेच व्यस्ततेची (ॲब्सर्डिटी) जाणीव होय.'

तेव्हा जीवनातल्या विसंगतीची तीव्र जाणीव ही माणूस व भोवतालचे विश्व यांच्या परस्परसंबंधातून प्रत्ययास येते. भोवतालच्या जगाशी आपण कोणतेही सुसंगत, अर्थपूर्ण नाते जोडू शकत नाही, ह्याची माणसाला जाणीव होते– म्हणजेच ॲब्सर्डिटीची जाणीव होते. प्रख्यात व्यस्ततावादी नाटककार आयनेस्को काफ्कावरच्या आपल्या लेखात हा अर्थ

पुढीलप्रमाणे प्रकट करतो: 'जे जे हेतुशून्य ते ॲब्सर्ड. माणूस हा त्याच्या धार्मिक, आधिभौतिक व गूढात्म मुळांपासून उखडला गेल्याने स्वतःला हरवून बसला आहे. त्याच्या सर्व कृती अर्थशून्य, व्यस्त, निरुपयोगी ठरल्या आहेत.'

मानवी स्थितीच्या व्यस्ततेच्या जाणिवेतून निर्माण होणारी आध्यात्मिक वेदना हे व्यस्ततावादी नाटकांचे मूळ आशयद्रव्य आहे. बेकेट, आदामॉव्ह, आयनेस्को, झने इत्यादी नाटककारांच्या नाटकांतून ते व्यक्त होते, असे सर्वसामान्यपणे म्हणता येईल. पण केवळ हा आशय हे व्यस्ततावादी नाटककारांचे व्यवच्छेदक लक्षण नव्हे. जीवनाची अर्थशून्यता; हेतुशून्यता; मानवी नीतिमूल्यांचे, आध्यात्मिकतेचे अधःपतन; विशुद्धतेचे, आदर्शांचे अवमूल्यन हा आशय अनेक समकालीन नाटककारांच्या नाटकांतूनही व्यक्त झाला आहे. झीरोदू, आनूय, सार्त्र, काम्यू ह्यांच्या नाटकांचा उदाहरणादाखल निर्देश करता येईल. पण हा नवा आशय ते पारंपरिक घाटातून व्यक्त करतात. त्यांची नाटके सुबकपणे घडवलेली, तार्किक दृष्टचा सरळ व सुसंगत अशी; रेखीव व्यक्तिचित्रण, संविधानक, कथनाचा सरळ ओघ व विकास यांनी युक्त असतात. थोडक्यात, विवेकशून्यतेची (इर्रॅशनल) जाणीव ते विवेकनिष्ठ पद्धतीने व्यक्त करतात. याउलट, व्यस्ततावादी नाटककार आपल्या नाटकांचा व्यस्त आशय हा तशाच व्यस्त आविष्काररीतीने व्यक्त करू पाहतात. मानवी स्थितीच्या अर्थशून्यतेची, बुद्धिवादी दृष्टिकोणाच्या मर्यादांची जाणीव हे नाटककार आविष्काराच्या सर्व विवेकनिष्ठ पद्धती, वैचारिक तत्त्वप्रणाली धुडकावून लावून, स्वैर व तर्कमुक्त मार्गाने व्यक्त करतात. ते विसंगतीचा वा व्यस्ततेचा अर्थ लावत नाहीत, वा त्यावर भाष्य करत नाहीत; तर रंगमंचावर ते व्यस्ततेचे प्रत्यक्ष चित्रण करतात. मानवी स्थितीची व्यस्तता ते मूर्त प्रतिमांद्वारे साकार करतात. तत्त्वज्ञाचा दृष्टिकोण व कलावंताचा दृष्टिकोण यांतला हा मूलभूत फरक आहे. म्हणजे, या दृष्टीने असे म्हणता येईल की, सार्त्र व काम्यू हे व्यस्ततेचे भाष्यकार होत; आणि बेकेट, आयनेस्को हे कलावंत. नाटकाचा आशय व घाट यांत अभिन्नता व एकरूपता साधण्याचा हा प्रयत्नच व्यस्ततावादी रंगभूमीला अस्तित्ववादी रंगभूमी (एक्झिस्टॅन्शियॅलिस्ट थीएटर) पासून वेगळे करतो.

व्यस्त नाटकामागची ही भूमिका जास्त मूलगामी आहे. जर आपल्याभोवती सर्वत्र शून्यत्व व पोकळी आहे, तर अर्थपूर्णतेच्या सर्व कल्पना पूर्णपणे निरुपयोगी ठरतात. जीवनात जशी मूल्ये नाहीत, तशीच ती कलेतही नाहीत. म्हणून कलाक्षेत्रातील कोणतीही मूल्यव्यवस्था निरर्थक आहे. म्हणून व्यस्त नाटके रूढ सौंदर्यशास्त्राच्या चौकटीत बसत नाहीत.

ज्या नाटककारांचा विचार व्यस्ततावादी रंगभूमीच्या संदर्भात केला जातो, ते नाटककार–बेकेट, आयनेस्को, झने, आदामॉव्ह पींटर इत्यादी– हे तसे कोणत्याही सर्वसामान्य संप्रदायामध्ये वा प्रणालीमध्ये सामावण्याजोगे नाहीत. त्यांना अशी समान व सामाईक प्रणाली मान्य नाही. कारण ह्यातला प्रत्येक कलावंत स्वतंत्र प्रज्ञेचा व प्रतिभेचा आणि इतरांहून वेगळा आहे. तो स्वतःला समाजापासून तुटलेला व स्वतःच्या खाजगी विश्वात बंदिवान असा एकाकी व उपरा (आउटसायडर) मानतो. नाटकाच्या आशय-अभिव्यक्तीकडे पाहण्याचा प्रत्येकाचा दृष्टिकोण स्वतंत्र आहे. त्यांच्या नाटकांचे प्रेरणास्रोत, सामाजिक–सांस्कृतिक–वांशिक पार्श्वभूमी, अनुभवांची पाळेमुळे वेगवेगळी आहेत. पण तरीही या सर्वांमध्ये एक समान सूत्र, समान धागा आहे आणि तो आहे व्यस्ततेच्या जाणिवेचा. मानवी एकाकीपणाची सखोल, प्रखर जाणीव व मानवी स्थितीचे रोगजर्जर, असाध्य स्वरूप यांच्यातल्या परस्परसंबंधांची जाणीव. आजच्या युगातील माणसाच्या चिंता व अनामिक भय, पूर्वग्रह, वासनाविकार यांच्या अत्यंत संवेदनाक्षम प्रतिमा त्यांच्या नाटकांतून उमटतात. पण ही व्यस्तता-ॲब्सर्डिटी प्रत्येक नाटककारामध्ये वेगवेगळ्या रूपांत प्रकटताना दिसते. बेकेटमध्ये खिन्नतेचा एक दुखरा सूर आहे. माणसाचे वृद्धत्व, त्याच्या जणू हाडीमासी खिळलेली एखाद्या असाध्य रोगासारखी नैराश्यग्रस्तता आणि त्यातून येणारी विफलतेची जाणीव ह्यांचे अंतःस्वर त्याच्या नाटकांतून सर्वत्र वाहताना दिसतात. आदामॉव्ह हा जास्त क्रियाशील, आक्रमक व वास्तवतेचे भान राखणारा नाटककार आहे. त्याच्या व्यस्ततेला

अनुक्रमणिका

सामाजिक–राजकीय आशयाचे अस्तर असल्याचे दिसून येईल. पुढे पुढे तर त्याने व्यस्ततावाद नाकारला व व्यस्त नाटकांची वाट सोडून तो ब्रेक्टप्रणीत आर्ष नाटयाकडे (एपिक थीएटर) वळला. (मराठी नवकथेमध्ये पु. भा. भावे यांनी पुढे नवकथेचे प्रवर्तकत्व नाकारले व ते नवकथेवर टीका करू लागले. या घटनेची इथे आठवण होणे साहजिक आहे.). आदामॉव्हची नंतरची नाटके जास्त ठोस सामाजिक–राजकीय वास्तवाचे चित्रण करणारी आहेत. आयनेस्कोच्या व्यस्ततेची तऱ्हा आणखी वेगळीच आहे. त्यात एक विदुषकी थाट पण त्यामागे लपलेली करुण गंभीर उदासी आहे. ती व्यक्त करण्यासाठी तो अतिरिक्त प्रकल्पनाचे (फँटसी) व धक्कादायकतेचे तंत्र वापरतो. हॅरॉल्ड पिंटर, एड्वर्ड आल्बी यांची नाटके व्यस्ततेची व वास्तवाची सांगड घालताना दिसतात. त्यांच्या नाटकांतून प्रेम, मैत्री, कौटुंबिक संबंध यांच्या सांकेतिक कल्पनांवर हल्ला चढवलेला दिसतो. या संबंधातली विपरीतता, व्यस्तता, ऱ्हासशीलता यांचे विदारक दर्शन त्यांतून घडते.

आता व्यस्ततावादी प्रणालीच्या प्रमुख नाटककारांचा व नाटयकृतींचा थोडा तपशीलवार विचार करायचा. पण तत्पूर्वी या प्रणालीचे एक महत्त्वाचे पूर्वसूरी नाटक– आल्फ्रेद जारीचे 'यूबू र्‍वा' (१८९६) याचा उल्लेख केला पाहिजे. लट्ठ, भित्रा, पण पाशवी क्रूर, लोभी व कपटी असा यूबू. तो स्वतःला पोलंडचा राजा म्हणून म्हणवतो. स्वतःच्या लोभीपणाचे, स्वार्थाचे, नीचवृत्तीचे प्रदर्शन तो करीत असतो. हे औपरोधिक चित्रण म्हणजे तत्कालीन समाजातल्या अपप्रवृत्तींचे, एखाद्या जादूच्या आरशात पडावे तसे व्यंगपूर्ण प्रतिबिंब आहे पण खरे तर, एकूण मानवी वृत्तीतल्या क्षुद्रतेचे, निगरगट्ट संवेदनाशून्यतेचे, नीचपणाचे हे अवाढव्य राक्षसी आकारात रंगवलेले व्यंगचित्र आहे. म्हणून ही कॅरेक्टर व्यस्त नाटकात शोभून दिसावी, अशीच आहे. मनाच्या खोल कप्प्यात ज्या काही अंतर्गत घडामोडी चाललेल्या असतात, त्यांचे बाह्य प्रक्षेपण नाटकातून करणाऱ्या व्यस्ततावादी नाटकाच्या प्रयत्नांची ही सुरुवात म्हणता येईल. त्या दृष्टीने 'यूबू र्‍वा' हे काही टीकाकारांच्या मते आद्य व्यस्त नाटक होय. आधुनिक अशा दादावादी, अतिवास्तववादी कलाप्रणालींचाही व्यस्त रंगभूमीच्या जडणघडणीत मोठा वाटा आहे.

सॅम्युअल बेकेट (१९०६–) हा व्यस्ततावादाचा उद्‌गाता व प्रमुख नाटककार मानला जातो. 'वेटिंग फॉर गोदो' व 'एन्डगेम' ही त्याची नाटके म्हणजे मानवी स्थितीसंबंधीची नाटयरूप भाष्ये आहेत. त्यांच्यात रूढार्थाने संविधानकाचा (प्लॉट) व व्यक्तिरेखांचा (कॅरेक्टर) अभाव आहे. कारण त्यांच्या आशयात त्यांना स्थान नाही. व्यक्तिरेखा या मानवी स्वभावाच्या पूर्वगृहितावर आधारलेल्या असतात. त्या व्यक्तित्व व व्यक्तिमत्त्व यांतल्या वैविध्याचा, अनेकविधतेचा परिपोष करतात. कालौघात घडणाऱ्या घटना अर्थपूर्ण, तर्कसंगत असतात, या गृहितावर कथावस्तू वा संविधानक अवलंबून असते. पण मुळात ही गृहितेच बेकेटला (व अन्य व्यस्ततावादी नाटककारांनाही) मान्य नाहीत. त्या गृहितांना बेकेट आपल्या नाटकांतून आव्हान देतो.

'वेटिंग फॉर गोदो' (१९५२; प्रथम प्रयोग ५ जानेवारी १९५३) ही व्यस्त रंगभूमीवरची अभिजात व मान्यता पावलेली कलाकृती होय. एस्ट्रॅगन व व्लादिमीर हे दोन निरुद्योगी भटके (ट्रॅम्प्स) कुणा 'गोदो'ची वाट पाहात आहेत, एवढाच या नाटकाचा प्लॉट. या व्यतिरिक्त नाटकात काहीही घडत नाही. हे नाटक दोन अंकी आहे व त्या दोन्ही अंकांत थोडयाफार फरकाने हेच घडते (एक टीकाकार मिस्कीलपणे म्हणतो, या नाटकात काहीच घडत नाही; दोनदा). तेंव्हा जीवनात कधीच काही घडत नाही. आज नाही, उद्या नाही, हेच बेकेटला सुचवायचे आहे. 'कोणी येत नाही, कोणी जात नाही. काही घडत नाही' (नथिंग हॅपन्स, नोबडी कम्स, नोबडी गोज) हेच या नाटकाचे व एकूण मानवी जीवनाचे सार आहे, असे बेकेट सुचवतो. एका स्थितीशील अवस्थेचे चित्रण या नाटकात आहे. त्यातून मानवी अस्तित्वाच्या मुळाशी असलेल्या यातना, वेदना, अर्थशून्यता, रिक्तता हेच व्यक्त होते. 'मी कोण ? – 'मी जेव्हा 'मी' म्हणतो, तेव्हा त्याचा अर्थ काय ?' यांसारख्या 'स्व'च्या (सेल्फ) रूपाचा

शोध– अस्तित्वविषयक मूलभूत प्रश्न मांडण्याचा प्रयत्न त्याच्या कलाकृती करतात. 'वेटिंग फॉर गोदो'चा अमेरिकन दिग्दर्शक ॲलन श्नायडर याने बेकेटला विचारलें की, 'गोदो म्हणजे कोण ?– गोदोचा अर्थ काय ? –' त्यावर बेकेटने उत्तर दिले, 'ते जर मला ठाऊक असते तर ते मी नाटकातच सांगितले असते.' – बेकेटच्या नाटकांतून आकलनाची एखादी गुरुकिल्ली शोधणाऱ्यांना हा इशारा पुरेसा आहे. त्याच्या नाटकांचा नेमका व निःसंदिग्ध अर्थ शोधणाऱ्यांची फसगतच संभवते. विशेषतः एखादा लेखक जेव्हा मानवी स्थितीला सामोरे गेल्यानंतरच्या आपल्या गूढतेच्या, गोंधळाच्या, चिंताग्रस्ततेच्या जाणिवेचा प्रत्यय देत असेल, तेव्हा ती कलाकृती अधिकच अनाकलनीय व गहनगूढ बनते.

एका खेड्याबाहेरच्या निर्जन रस्त्यावर, एका झाडाखाली, सायंकाळी व्लादिमीर व एस्ट्रॅगन हे दोन भटके गोदोची वाट पाहत थांबले आहेत, हे पहिल्या अंकाच्या प्रारंभीचे दृश्य आहे आणि अंकाच्या शेवटी गोदोचा निरोप्या मुलगा येऊन त्यांना सांगतो, की 'ज्यांच्याशी त्यांची भेट ठरली होती ते मिस्टर गोदो आज काही येऊ शकत नाहीत, उद्या मात्र नक्की येतील–' दुसऱ्या अंकात पुन्हा हाच प्रकार थोड्या किरकोळ फेरफारांसह घडतो. निरोप्या मुलगा पुन्हा गोदोचा तोच संदेश घेऊन येतो. पहिल्या अंकाच्या शेवटी एस्ट्रॅगन विचारतो; 'चला, तर आता जाऊ या ? –' व्लादिमीर उत्तर देतो, 'हो– जाऊ या.' पण ते जागचे हालत नाहीत. दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी पुन्हा हेच संवाद. पण तीच पात्रे ते उलटया क्रमाने म्हणतात. 'जाऊ या' म्हणतात, पण जागचे हालत नाहीत. जागच्या जागीच खिळून राहतात. अंकामधल्या दरम्यानच्या काळात या दुकलीचे संभाषण चालू राहते. हे संभाषण म्हणजे संभाषणाची थट्टाच आहे. कुणीकडून तरी वेळ घालवायचा एवढेच त्यांचे उद्दिष्ट आहे. ते मधूनच एकमेकांवर रागावतात. चेष्टा करतात. प्रश्न विचारत, उद्‌गार काढत, मागच्या आठवणी चाळवत हे दोघे बडबडत राहतात. या दोघा भटक्यांना प्रत्येक वेळी आणखी एक जोडगोळी भेटते : 'पोझो आणि लकी'. मालक व गुलाम अशी ही जोडगोळी. प्रत्येक अंकात व्लादिमीर व एस्ट्रॅगन आत्महत्येचे प्रयत्न करतात; पण वेगवेगळ्या कारणांनी ते फसतात. मात्र असे थोडेसे वैविध्य हे मूळ स्थितीतला तोचतोपणा ठळकपणे जाणवून देते. दरम्यान थोडे विदूषकी थाटाचे विनोद. व्लादिमीर व एस्ट्रॅगन बडबड करताकरतानाच विदूषकी चाळे करतात. एकदा ते तीन हॅट्‌सची अदलाबदल करीत राहतात, तर एकदा एस्ट्रॅगनची पॅंट खाली घसरते. सर्कसच्या ढंगाचा किंवा चॅप्लिनच्या थाटाचा हा विदूषकी कसरती विनोद हे बेकेटच्या पात्रांचे वैशिष्टयच आहे. नाटकाच्या सुरुवातीला एस्टॅगन आपल्या पायातला बूट काढण्याचा अटीतटीचा पण निष्फळ प्रयत्न करतो. आणि या साध्या क्षुल्लक घटनेभोवती भ्रामक तत्त्वज्ञानाचे एक फसवे जाळे फेकले जाते. व्लादिमीर म्हणतो; 'मला तसंच वाटू लागलंय. आयुष्यभर हे टाळण्याचा मी प्रयत्न केला. व्लादिमीर, समंजसपणे वाग, मी म्हणायचो– अजून तू सर्व प्रयत्न करून पाहिले नाहीस. आणि मी पुन्हा लढ्याला प्रवृत्त झालो.' पायातून न निघणारा फाटका बूट हे एक जीवनाच्या विसंगतीचे, माणसाच्या अगतिकतेचे, वस्तूंच्या जगात होणाऱ्या त्याच्या कुचंबणेचे प्रतीक आहे आणि त्यावर हे फसव्या, खोटया जीवनलढ्याचे अस्तर. साध्या गोष्टींना वेगळाच सखोल अर्थ देण्याची ही बेकेटची प्रवृत्ती व्यस्ततावादी नाटकात फार महत्त्वाची आहे.

व्लादिमीर व एस्ट्रॅगन अशा रीतीने चाळे करीत, कसाबसा वेळ काढत गोदोची वाट पाहत राहतात. असा 'गोदो' की, जो येईलच अशी त्यांना खात्री नाही, त्याला भेटायचे स्थळ व वेळ हीच याबद्दल खात्री नाही. गोदोला त्यांनी काय विचारले आहे ? – तर 'एक प्रार्थना' ('अ काइंड ऑफ प्रेयर') अन् गोदोने पाठवलेले उत्तर : 'तो काही वचन देऊ शकत नाही. काय करता येईल हे तो पाहील'– तेव्हा गोदोकडून आपल्या नेमक्या अपेक्षा काय व तो त्यांची पूर्तता करील का, याविषयीही एक अनिश्चितता, धूसरता आहे. आणि तरीही ते वाट पाहत राहतात. 'गोदो येईल आणि तो आल्याने आपल्या स्थितीत फरक पडेल'– ही आशा व्लादिमीर बोलून दाखवतो. एस्ट्रॅगन त्याविषयी नेहमीच साशंक

असतो. एकदा तर तो गोदोचे नावही विसरून जातो. व्लादिमीर हाच गोदोच्या दूताकडून संदेश स्वीकारतो. दोघांत तोच जरा कृतिशील व धडपड्या आहे. एस्ट्रॅगन दुबळा आहे. व्लादिमीर त्याचा संरक्षक, काळजीवाहक म्हणूनही काही वेळा काम करतो. एस्ट्रॅगन प्रत्येक रात्री कुणा गूढ अज्ञात व्यक्तीकडून मार खात असतो. व्लादिमीर हा जास्त व्यवहारी तर, एस्ट्रॅगन हा कवी असल्याचा दावा करतो. अशा रीतीने या दोघांच्या व्यक्तिमत्त्वांत अनेक सूक्ष्म विरोधाभास दडले आहेत व त्यांना नाटककाराने स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्वांचे अंगरखे चढवले आहेत. पण मूलतः ही परस्परपूरक व परस्पराव-लंबी अशी व्यक्तिमत्त्वे आहेत.

पोझो आणि लकी हीही अशीच परस्परावलंबी व परस्परपूरक व्यक्तिमत्त्वे आहेत. पण त्यांचे नातेसंबंध हे जास्त आदिम (प्रिमिटिव्ह) प्रवृत्तीचे आहेत. पोझो हा परपीडनात आनंद मानणारा मालक आहे, तर लकी हा शरणागत गुलाम आहे. पहिल्या अंकात पोझो हा श्रीमंत, सत्ताधीश व स्वतःवर ठाम विश्वास असलेला आहे. तो लौकिक दृष्टया यशस्वी, उथळ आशावादी व आत्मसंतुष्ट अशा मनुष्याचे अंशतः प्रतिनिधित्व करतो. सत्तेविषयी व शाश्वत मूल्यांविषयी त्याच्या भ्रामक समजुती आहेत. लकी हा त्याचे ओझे (पोझोची बॅग, स्टूल, पिकनिक बास्केट, कोट वगैरे प्रवासी बोजा) वाहून नेतो. पोझो चाबकाने त्याला फटकारतो, पुढे चालवतो व हव्या त्या दिशेला वळवतो. हा चाबूकही लकीच वागवतो. पोझोने जेवणानंतर टाकलेली हाडे लकी चघळतो. पोझोने 'नाच' अशी आज्ञा केली, की लकी खुषीने नाचतो (ह्या नाचाचे नाव 'जाळे'–द नेट–आपण एका जाळयात अडकलोय, असे लकीला वाटते). मालकाचे 'विचार करण्याचे काम'ही लकीच करतो. (आता या गुलामाचे नाव 'लकी'– म्हणजे केवढा विरोधाभास!) खरे तर, लकीच पोझोला आयु-ष्याची उच्चतम मूल्ये शिकवतो : सौंदर्य, चारुता (ग्रेस), सत्य वगैरे. प्रतीकात्मक दृष्टया पोझो व लकी हे शरीर व मन यांतले नातेच सूचित करतात. माणसाच्या भौतिक व आध्यात्मिक गरजांचे संसूचन करतात आणि हेही दाखवून देतात की, शरीराच्या भुका बौद्धिक व्यापारांपेक्षा अधिक बलवत्तर आहेत. लकीची शक्ती आता क्षीण होऊ लागल्याने तो पोझोला डोईजड झाला आहे. तेव्हा लकीला बाजारात विकून त्याच्यापासून आपली सुटका करून घ्यावी, असा पोझोचा विचार असतो. पण दुसऱ्या अंकात ते पुन्हा एकत्र येतात. तेव्हा एकमेकांशी बांधलेले–जखडलेलेच असतात. दरम्यानच्या काळात पोझो हा आंधळा, तर लकी हा मुका झालेला असतो. पोझो हा लकीला अशा एका अगम्य प्रवासाकडे घेऊन निघालेला असतो, की ज्याचा काही ठावठिकाणा नाही. ज्या भटकंतीला कसला उद्देश, कसले प्रयोजन, कसलें ध्येय नाही, अशी निरुद्देश भ्रमंती (आयु-ष्याचे प्रतीक). आणि व्लादिमीर हा एस्ट्रॅगनला गोदोची वाट पाहायला भाग पाडतो. असा गोदो की जो मुळात आहे की नाही ठाऊक नाही, असल्यास कोण आहे, कुठे आहे, कधी येणार हे ठाऊक नाही. 'गोदो' हे व्लादिमीर–एस्ट्रॅगनच्या आयुष्यभराच्या शोधाचे मूळ प्रयोजन आहे. 'गोदो'चा शोध घेण्याचा प्रयत्न, व्लादिमीर–एस्ट्रॅगनप्रमाणेच अनेक समीक्षकांनीही केला आहे. गोदो हे परमेश्वराचे लघु-रूप (Godot/God) मानून त्याचा आध्यात्मिक अन्वयार्थ लावण्याचे प्रयत्न झालेत. पण नीत्शेने परमेश्वराचा मृत्यू घोषित केला, त्या पार्श्व-भूमीवर ही श्रद्धा किती भ्रामक आहे, हे कळून येईल. 'गोदो येईल व त्याच्या येण्याने परिस्थिती बदलेल', हा एक अमर आशावाद आहे. पण गोदो मुळातच अस्तित्वात नसण्याची शक्यता गृहीत धरली, तर हा आशावाद निष्फळ व निरर्थक आहे. आणखी एक महत्त्वाची बाब म्हणजे, 'गोदो' हा या नाटकाचा विषय नसून, 'वाट पाहणे' हा आहे. वाट पाहण्याची ही अवस्था हे मानवस्थितीचे मूलभूत व्यवच्छेदक लक्षण आहे. आपण आयुष्यभर कशाची ना कशाची वाट पाहतच असतो. आणि 'गोदो' हे आपल्या प्रतीक्षेच्या उद्दिष्टाचे-लक्ष्याचे एक अमूर्त प्रतीक आहे. एखादी घटना–एखादी व्यक्ती–एखादी वस्तू–किंवा मृत्यू ही व यांसारखी वाट पाहण्याची अनेक लक्ष्ये असू शकतील. मुळात, वाट पाहण्याच्या क्रियेमध्ये आप-ल्याला काळाच्या विशुद्ध प्रवाहित्वाची जाणीव होत

अनुक्रमणिका

असते. काळाचा हा प्रवाह आपल्याला अस्तित्वाच्या मूलभूत समस्येला सामोरे जाण्यास भाग पाडतो. ही 'स्व'च्या (सेल्फ) स्वरूपाची समस्या आहे. हा स्व काळाच्या प्रवाहात एकसारखा बदलत असतो.

व्लादिमीर व एस्ट्रॅगन यांच्या ईप्सिताचे 'गोदो.' हे प्रतीकरूप असेल, तर हे ईप्सित नेहमीच त्यांच्या आवाक्याबाहेर राहील. वाट पाहणे म्हणजे काळाच्या क्रियेचा (सतत बदल) अनुभव घेणे. आणि तरीही, खरोखरच तसे 'काही घडत नसेल' (नथिंग हॅपन्स) तर हा बदल म्हणजेही एक प्रकारचा भ्रमच होय. काळाची सतत चालणारी क्रिया म्हणजे अशा रीतीने एक आत्म–पराभूत, हेतुशून्य, पोकळ व निरर्थक अशी गोष्ट आहे. वस्तू जशा जास्त बदलतात, तशा त्या जास्तच मुळासारख्या दिसू लागतात. ही जगाची भयावह अशी स्थितिशीलता आहे. 'जगातल्या अश्रूंचा साठा नेहमी कायमच असतो. कारण जेव्हा एक रडू लागतो, तेव्हा दुसरा रडायचे थांबलेला असतो.' एक दिवस हा दुसऱ्यासारखाच असतो. आणि आपण मरतो, तेव्हा आपण मुळातच अस्तित्वात आले नसू, अशी शक्यता असते. एका विशिष्ट सिच्युएशनमध्ये बेकेटचे नाटक गोठल्यासारखे दिसते, ते ह्यामुळेच.

आणि तरीही व्लादिमीर–एस्ट्रॅगन वाट पाहतच राहतात. आशेवर जगत राहतात. गोदोच्या येण्याने हा काळाचा प्रवाह थांबेल. गोदोचे अस्तित्व, त्याची भेट, भेटीचे स्थळ–काळ, त्याच्याकडूनच्या अपेक्षा व त्याने दिलेली अभिवचने या सर्व गोष्टींबाबत साशंकता आहे आणि तरीही वाट पाहणे भाग आहे.

'कल्पना पटोत वा ना पटोत; पण कल्पनांचा आकार महत्त्वाचा आहे' (आय् ॲम इंटरेस्टेड इन द शेप ऑफ आयडियाज, इट ईज द शेप दॅट मॅटर्स) असे बेकेट मानतो व आपल्या नाटकांतून त्या आकारांचाच शोध घेतो.

तेव्हा 'वेटिंग फॉर गोदो' मध्ये मुक्तीची प्रतीक्षा हा आध्यात्मिक आशय असू शकेल. परंतु त्यात श्रद्धेचा भाग मुळीच नाही. गोदोसाठी वाट पाहण्याची क्रिया (कालप्रवाह–बदल व स्थितिशीलता–गतिमानतेची भ्रामकता) ही मूलतःच व्यस्त (Absurd) असल्याचे दाखवले आहे. आपल्या अस्तित्वाच्या गाभ्यात रिक्ततेची पोकळी आहे. शून्यत्व (नथिंगनेस) आहे, माणसाला निवडीचे अटळ स्वातंत्र्य आहे. आणि सतत निवडीच्या–निर्णयाच्या–मालिकेतून स्वतःला घडवण्याची निकड आहे. हे ओळखून मानवी स्थितीला सामोरे जाण्याचे अटळ कर्तव्य माणसाला पार पाडावे लागते. या दृष्टीने गोदो ही सार्त्रच्या परिभाषेत दांभिकतेची (बॅड फेथ) प्रतिमा होऊ शकेल.

अशा रीतीने 'वेटिंग फॉर गोदो' हे अनेकार्थ-सूचक व अत्यंत समृद्ध आशयाचे नाटक आहे. तात्त्विक, आध्यात्मिक, मानसशास्त्रीय इत्यादी अनेक दृष्टिकोणांतून त्याचा अर्थ लावता येतो. पण त्याही पलीकडे ते काळ या संकल्पनेवरचे अमूर्त काव्य आहे. (एकूणच बेकेटच्या नाटकांना काव्याचा घाट आहे. काव्याची तीव्रता व सूचकता आहे. काव्यात असते तसेच बेकेटच्या नाटकात प्रतीकांना खास महत्त्व आहे). अस्तित्वाची गूढता व क्षण-भंगूरता, परिवर्तन व स्थिरता, अटळता व व्यस्तता यांतला विरोधाभास अशी अनेक अर्थवलये नाटकातून उलगडत जातात आणि तरीही ते कुठेतरी 'अनाकलनीय'च राहते.

बेकेटचे 'एन्डगेम' हे दुसरे नाटकही 'वेटिंग फॉर गोदो'च्याच धर्तीचे आहे. यातही पात्रांच्या दोन जोडगोळ्या आहेत : हॅम व क्लोव्ह ही प्रमुख मालक–नोकर जोडगोळी आणि हॅमचे अपंग आई–बाप नॅग आणि नेल. 'वेटिंग फॉर गोदो'मध्ये पात्रे वेळ घालवण्यासाठी अनेक निरर्थक खेळ खेळतात; तर इथे मृत्यूच्या छायेखाली अंतिम खेळी दाखवली जाते. 'वेटिंग फॉर गोदो' दोन-अंकी तर; 'एन्डगेम' एक-अंकी आहे. 'वेटिंग फॉर गोदो' गावाबाहेरच्या एका निर्जन रस्त्यावर झाडाखाली घडते; तर 'एन्डगेम' हे एका भयाण, ओक्याबोक्या, काळोख्या खोलीत घडते. खोलीच्या मध्यभागी धुरकट प्रकाशात हॅम हा आंधळा म्हातारा एका व्हिलचेअरमध्ये बसून असतो. तो पक्षाघाताने पांगळा झाला आहे. क्लोव्ह त्याचा नोकर. हॅम बसलेला, तर क्लोव्ह एकसारखा उभाच असतो. स्टेजच्या पिछाडीला भिंतीलगत दोन मोठ्या रक्षापात्रांत (ॲश कॅन्स) हॅमचे अपंग वडील (नॅग) व आई (नेल) गळ्यापर्यंत बुडालेल्या अवस्थेत बसून असतात. हॅम त्यांचा भयंकर द्वेष करतो व त्यांना अत्यंत तुच्छतेने वागवतो. खोलीबाहेरचे जग

एका मोठ्या अरिष्टात विनाश पावले आहे. सर्व जीवसृष्टी नष्ट झाली आहे आणि खोलीत फक्त ही चार पात्रे जिवंत उरली आहेत. हॅम हा मालक व क्लोव्ह हा गुलाम हे पोझो–लकी जोडगोळीप्रमाणेच आहेत. हॅम हा स्वार्थी, विषयासक्त, आक्रमक वृत्तीचा (पण अपंग असल्याने दुबळा व परावलंबी) असतो. क्लोव्ह त्याचा भयंकर द्वेष करतो व त्याला सोडून जाण्याची भाषा सारखी बोलतो, पण अखेरपर्यंत सोडून जाऊ शकत नाही. त्याला हॅमच्या आदेशांचे पालन करावे लागतेच. क्लोव्ह हा हॅमला का सोडू शकत नाही ? –हॅमला सोडण्याचे सामर्थ्य त्याच्यात आहे का ? – नाटकातल्या नाट्यमय ताणाचा हा मूलबिंदू आहे. क्लोव्ह जर हॅमला सोडून गेला, तर हॅमला मरावे लागेल. कारण क्लोव्ह त्याला अन्नपाणी भरवतो, त्याला जगवतो. आणि क्लोव्ह-लाही मरावे लागेल. कारण हॅमजवळचा अन्नाचा साठा हेच एकमेव जगण्याचे साधन आणि बाहेरच्या जगात कोणीही उरलेले नाही. तेव्हा हॅमला सोडून जाण्याची आपली इच्छाशक्ती क्लोव्हने जर अंमलात आणली, तर तो हॅमच्या हत्येला तर कारणीभूत होईलच; पण स्वतःच्या आत्महत्येलाही होईल. हॅम हा थिल्लर पण निर्दय व स्वयंकेंद्रित आहे. तो क्लोव्हला कळसूत्री बाहुल्याप्रमाणे वागवतो. क्लोव्ह हा त्याच्या डोळ्यांचेही काम करतो, त्याला खिड-कीबाहेरचे वर्णन करून सांगतो. हॅम हा गवाळचा, तर क्लोव्ह हा शिस्तीचा भयंकर भोक्ता. हॅमचे रक्षाकुंडातले आईबाप हे अत्यंत भावविवश व मूर्ख आहेत. ते त्या राखेच्या डब्यातच जगतात, तिथेच त्यांना अधूनमधून अन्नपाणी पुरवले जाते. (ही पात्रे पत्रकारांना एवढी आकर्षक वाटली की, त्यांनी या नाटकाला 'अॅश–कॅन प्ले' – राखेच्या डब्याचे नाटक–असे नाव देऊन टाकले). हॅम जसा आई-बापांचा द्वेष करतो, तसेच त्याची आई–नेलही क्लोव्हला हॅमला सोडून जाण्याविषयी चोरून विन-वण्या करीत असते. नाटक सुरू होते, तेव्हा पहिलाच शब्द उच्चारला जातो : 'संपलं !' (फिनिश्ड). आणि नाटकाच्या अखेरीस क्लोव्ह खिडकीतून बाहेर पाहतो, तेव्हा बाहेरच्या खाक झालेल्या ओसाड जगात त्याला एक छोटा मुलगा दिसतो. जीवसृष्टीच्या पुनर्निर्मितीची– मानवी अस्तित्वाच्या सातत्याची ही खूण तरी त्याला नक्की दिसली का ? – की तोही भ्रमच होता ? – कारण त्याविषयी तो साशंकच आहे. मग हॅम म्हणतो की, 'हा शेवट आहे. आपण आता शेवटाला येऊन पोहोचलो आहोत. इथून पुढे मला तुझी गरज नाही'– कदाचित क्लोव्ह आपल्याला सोडून जाईल, हे त्याला खरे वाटत नसावे. पण क्लोव्ह जाण्याचा निर्णय घेतो व निघण्याच्या तयारीत हॅमपुढे येऊन उभा राहतो. जेव्हा पडदा पडतो, तेव्हाही तो तिथेच उभा असतो. 'जातो' म्हणतो; पण जागचा हालत नाही (तो हॅमला सोडून जाईल की नाही, हा प्रश्न अखेर उरतोच). पोझो–लकी, एस्ट्रॅगन–व्लादिमीर प्रमाणेच हॅम–क्लोव्ह हीही परस्परपूरक व परस्परा-वलंबी व्यक्तिमत्त्वे आहेत. किंबहुना एकाच व्यक्ति-मत्त्वाची ती अविभाज्य अंगे आहेत, असेही म्हणता येईल. 'एन्डगेम' हे नाटक म्हणजे एकव्यक्तिनाट्य (मोनोड्रामा) मानता येईल : दोन छोट्या खिडक्या (डोळे) असलेली बंदिस्त खोली म्हणजे माणसाचे शरीर व्यक्तिमत्त्व; हॅम व क्लोव्ह ही त्या व्यक्ति-मत्त्वाची शारीर–भावनिक (बौद्धिक) अंगे; हॅमचे रक्षापात्रात बुडालेले आईबाप म्हणजे मानवी मनाच्या अर्धजागृत स्तरामध्ये दडपल्या गेलेल्या पूर्वस्मृती; बाह्यजगाचा विनाश म्हणजे माणसाच्या वृद्धाप-काळात व मृत्युसमयी त्याचा बाह्य-वास्तवाशी तुटलेला संपर्क. अशा रीतीने हे नाटक म्हणजे मृत्यूच्या क्षणी होत जाणारे व्यक्तिमत्त्वाचे विघटन, असेही म्हणता येईल. किंवा एका श्रीमंत माणसाच्या मृत्यु-विषयीचे सदाचार–नाटक (मोरॅलिटी प्ले) असाही अर्थ लावता येईल. पण ही जोडगोळी म्हणजे अंत-र्द्वंद्वात्मक प्रवृत्तीच्या एकाच व्यक्तिमत्त्वाच्या दोन अविभाज्य परस्परपूरक घटकांच्या प्रतिमा मानता येतील.

बेकेटच्या नाटकांचे भिन्नभिन्न पातळ्यांवर (आध्यात्मिक, नैतिक, मानसशास्त्रीय वगैरे) वेग-वेगळे अर्थ लावता येतात, हेच यातून सिद्ध होते. पोझो–लकी (मालक व गुलाम > शरीर व मन); व्लादिमीर–एस्ट्रॅगन (एकाच व्यक्तिमत्त्वाचे जागृत व अर्धजागृत असे परस्परावलंबी, अविभक्त स्तर); हॅम–क्लोव्ह (मालक व गुलाम > व्यक्तिमत्त्वाची शारीर–भावनिक–वासनामय आणि बौद्धिक अंगे).

अशा या व्यक्तिमत्त्वांच्या जोडगोळ्या–परस्परपूरक व परस्परावलंबी. ते एकमेकांना सोडून जाऊ इच्छितात; एकमेकांशी सतत भांडत राहतात; पण परस्परांना सोडून जाऊ शकत नाहीत, कारण ते एकमेकांवर अवलंबून आहेत. (अशी एकमेकांशी सतत भांडत राहणारी पण एकमेकांना सोडू न शकणारी नवरा-बायकोची विजोड जोडपी आपल्या पाहण्यात असतातच). अशा प्रकारची मानसशास्त्रीय सत्ये बेकेट आपल्या नाटकांतून प्रेक्षकांपुढे मांडतो. मानवी मनाच्या खोल तळाशी दडपल्या गेलेल्या भय–चितादी विकारांचे मूर्त प्रतिमांद्वारे नाटकांतून बाह्य प्रक्षेपण करणे, ह्यात बेकेटच्या यशाचे मर्म सामावले आहे. कारण प्रेक्षकांना यातून एक 'कॅथर्सिस' वजा (मनाच्या खोल तळाशी दडून असलेल्या भय-चितादी विकारांचे विरेचन) अनुभव मिळतो. अस्तित्वाच्या यातनांना सामोरे जाणे व त्यातून वाट्याला येणारे भोग निमूट सोसणे, हा अनुभव बेकेटच्या नाटकांच्या मुळाशी आहे. निरर्थकत्वाची, शून्यत्वाची, रिक्ततेच्या पोकळीची भयाण जाणीव, हेच एकमेव सत्य तो मानतो (नथिंग इज मोअर रीअल दॅन नथिंग).

बेकेटचा, भौतिक गरजा आणि त्यांच्या विफलतेची जाणीव यांतल्या आंतरिक संबंधाबाबतचा दृष्टिकोन 'ॲक्ट विदाउट वर्ड्स' या छोटया मूकनाटचात प्रभावीपणे व्यक्त झाला आहे. ह्या मूकनाटचात एक माणूस वाळवंटात तळपत्या प्रखर प्रकाशात रंगमंचावर फेकला जातो. तो पडतो, उठतो, अंग झाडतो, विचार करतो. मग त्याच्या डावी-उजवीकडून क्रमाक्रमाने गूढ शिट्ट्यांचे आवाज ऐकू येतात. आणि तो त्या दिशेला गेला, की पुन्हा वाळवंटात-रंगमंचावर फेकला जातो. मग वरून पाण्याची एक सुरई खाली सोडली जाते. सुरुवातीला तो तहानेने व्याकूळ होऊन पाणी मिळवण्यासाठी खूप धडपड करतो. पण ते अप्राप्य आहे हे लक्षात येताच निष्क्रिय होतो, निश्चलपणे पडून राहतो. अखेर सुरई त्याच्या अगदी नाकासमोर नाचवली, तरी तो हालचाल करीत नाही. शिट्ट्यांच्या आवाजाला प्रतिसाद देत नाही. कारण त्यातली भ्रामकता व मानवी प्रयत्नांची निष्फळता त्याला कळून चुकली आहे. नाटकाचा शेवट कृतिशून्यतेत होतो. कारण कृती अर्थशून्य आहे. बेकेटच्या नाटकांत शब्दांना अनिवार्य अशा मूक शांततेची व कृतींना (ॲक्शन) कृतिशून्यतेची बैठक आहे. कृतिहीनता व गतिहीनता (इन्‌ॲक्शन व इम्‌मोबिलिटी) या दोन ध्रुवबिंदूंना बेकेटची नाटके अखेर जाऊन भिडतात.

अशा रीतीने, आपण हे पाहिले की, बेकेटच्या नाटकांतली पात्रे म्हणजे रूढार्थाने व्यक्तिचित्रणे नव्हेत. मूलभूत मानवी प्रवृत्तींची ती आकार–रूपे आहेत. हे अमूर्त अशा मूलप्रवृत्तींचे मानवीकरण आहे. शिवाय त्या नाटकांना संविधानक वा कथावस्तू नाही. निश्चित प्रारंभ वा शेवट असलेल्या घटना नाहीत; तर दृश्य घटितांची (सिच्युएशन) मालिका–घटितांचे वेगवेगळे मूलबंध (आर्किटाइप्स) आहेत, की जे बेकेटच्या नाटकांतून पुनरावृत्त होतात. म्हणून 'वेटिंग' मधला १ ल्या अंकाचा आकृतिबंध काही किरकोळ फेरफारांसह पुन्हा २ऱ्या अंकात पुनरावृत्त होतो. अन्य व्यस्ततावादी नाटकांमध्येही संविधानक, व्यक्तिचित्रण आदींबाबत हेच गुणधर्म सामान्यपणे दिसून येतात. 'जे मुळातच निनावी आहे, त्याला नाव देणे' (टू नेम द अन्नेमेबल) या दिशेने बेकेटच्या सगळ्या नाटकांचा प्रवास आहे.

व्यस्ततावादी नाटक म्हणजे बेकेट–आयनेस्को, असे एक समीकरणच रूढ झाल्याने बेकेटच्या नाटकांचा जरा विस्ताराने विचार केला. आता आयनेस्कोविषयी :

आपल्या नाटकाच्या विषयांसंबंधी यूजीन आयनेस्को (१९१२–) असे म्हणतो की–'माझ्यापुरते बोलायचे झाल्यास, गरिबांची गरीबी मी जाणतो. त्या गरिबीचा मी तिरस्कारही करतो. श्रीमंतांच्या चिंता, विवंचनाही मला ठाऊक आहेत. पण हे माझ्या नाटकांचे विषय होऊ शकत नाहीत. नाटक हे माझ्या दृष्टीने माझ्या अंतर्गत मनोविश्वाच्या बाह्य प्रक्षेपणाचे माध्यम आहे. माझी स्वप्ने, माझ्या चिंता, माझ्या विचित्र आकांक्षा, माझ्या अंतर्गत मनोधर्मांतल्या विसंगती यांसारख्या गोष्टींमध्ये मी माझ्या नाटकांचे विषय शोधतो. जसे की, मी एकटा नाही आणि आपल्यापैकी कुणीही आपल्या अस्तित्वाच्या गाभ्यात एकटा असू शकत

नाही; तो इतरेजनांचा एक भाग, एक अंश असतो. तद्वतच माझी स्वप्ने, माझ्या इच्छा–वासना, चिंता –विवंचना, मला झपाटून टाकणारी माझी 'ऑब्सेशन्स' ही माझ्या एकट्याची असू शकत नाहीत. तो प्राचीन पूर्वजांच्या वंशपरंपरेचाही एक भाग असतो–अवघ्या मानवजातीची सार्वजनिक मालमत्ता असलेल्या अतिप्राचीन साठ्याचा एक भाग असतो. बाह्य विसंगतीच्या–भिन्नतेच्या पलीकडे जाऊन मानवी एकात्मता साधण्याचा–एक वैश्विक भाषा निर्माण करण्याचा–प्रयत्न असतो. थोडक्यात म्हणजे, सर्वमान्य स्वीकृत मूल्ये–श्रद्धा–विश्वास यांच्या चौकटी आता ढासळून पडल्याने त्यांच्या जागी सामुहिक अबोधमनाच्या (कलेक्टिव्ह अन्कॉन्शस) सामुदायिक स्वप्नांची व इच्छाकांक्षांची प्रतिष्ठापना करण्याचा हा प्रयत्न आहे. नवा नाटककार हा जे नवे आहे त्याचे जे अतिप्राचीन आहे, त्याच्याशी सांगड घालण्याचा प्रयत्न करतो. माझ्या मनात खोलवर दडलेल्या अतिरिक्त वासनांचा मी जेव्हा आविष्कार करतो, तेव्हा मी माझ्यातल्या सखोल मानवतेचाच आविष्कार करीत असतो. मी माझा एकाकीपणा व्यक्त करतो, तेव्हा तो साऱ्यांचाच एकाकीपणा असतो.'

आयनेस्कोचे 'द बाल्ड सोप्रानो' (१९४८; प्रयोग १९५०) हे 'वेटिंग फॉर गोदो' प्रमाणेच व्यस्त रंगभूमीवरचे आद्य महत्त्वाचे नाटक मानले जाते. हे खऱ्याखुऱ्या अर्थाने प्रतिनाट्य वा न-नाट्य (अँटी प्ले) मानले जाते. ते एक-अंकी विटंबन नाट्य आहे. 'हे मानवी वर्तनाचे, समाजाचे, भाषेचे, रंगभूमीचे विडंबन आहे,' असे आयनेस्को म्हणतो. 'भाषेची शोकांतिका' (द ट्रॅजडी ऑफ लँग्वेज) दाखवून देण्याचा हा प्रकार आहे. त्यातले संवाद म्हणजे असंबद्ध शब्दमालिका, ठराविक ठोकळेबाज वाक्संप्रदाय, अतिवापराने झिजून गुळगुळीत झालेले, वांझोटे वाक्प्रचार (क्लिशेज), सिद्धांताभास (नॉन् सेक्विटर्स), शब्दांचे श्लेष इत्यादींनी युक्त आहेत. अर्थातच भाषेच्या समाजातील वापराची ही टिंगल–टवाळी आहे. ही हास्यास्पद संभाषणे नाटकात पात्रांकरवी मोठ्या गांभीर्याने उच्चारली जातात. श्री. व सौ. मार्टिन व श्री. व सौ. स्मिथ या नवराबायकोंच्या दोन जोड्या म्हणजे चार पात्रे या नाटकात आहेत. टक्कल पडलेली गायिका (बाल्ड सोप्रानो) स्टेजवर कधीच अवतरत नाही. नाटकाचे हे नावही तालमीच्यावेळी एका नटाची संवाद म्हणताना जीभ घसरली, त्यावरून सुचले. या नाटकातली पात्रे स्वत्वशून्य आहेत. ती विचार करू शकत नाहीत. त्यांना भावना-विकार उरलेले नाहीत. ते 'कोणीही' (एनीबडी) होऊ शकतात. कारण त्यांचे स्वतःचे स्वत्व (आयडेंटिटी) हरवले आहे व म्हणून इतरांचे 'स्वत्व' ते स्वतःचे मानतात. ते परस्परपरिवर्तनीय आहेत. ज्या जगाची आधिभौतिक पातळी नष्ट झाली आहे, गूढता हरवली आहे, त्या जगातील जीवनाचे हे शोक–प्रहसनात्मक (ट्रॅजि–कॉमिक) चित्रण आहे. गूढतेची संवेदना अशा युगात पुनःप्रस्थापित करायची, तर रोजच्या दैनंदिन जीवनातली भयावहता शोधता आली पाहिजे. नित्याच्या व्यवहारातला व भाषेतला खोटेपणा–व्यस्तता उघड करणे म्हणजेच त्यापलीकडे जाणे होय. आपल्या रोजच्या जीवनातच अतिवास्तव (सर्‌रिअल) व अद्भूत भयावहता (हॉर्‌र) दडलेली असते. हा तात्त्विक आशय आयनेस्कोच्या या पहिल्या नाटकामागे आहे.

'द लेसन' (१९५०) हे आयनेस्कोचे दुसरे नाटक. या नाटकात एक वृद्ध प्राध्यापक आपल्या तरुण विद्यार्थिनीचा खाजगी तास घेतो आहे. तो तिला भूगोल, बेरीज, गुणाकार, भाषाशास्त्र काहीही शिकवतो. हे नाटकही भाषेशीच निगडित आहे. भाषेतला अपुरेपणा, पोकळपणा, आत्मविसंगती या मर्यादा तो उघड करतोच; पण केवळ संवाद वा संप्रेषणाची (कम्युनिकेशन) समस्या व्यक्त करणे, इतक्या मर्यादित अर्थाने इथे भाषेचा वापर होत नाही. तर भाषा हे एक सत्तासाधन म्हणून वापरले जाते. प्राध्यापक हा भाषेची सत्ता वापरणारा सत्ताधीश आहे. सुरुवातीला उत्सुक, जागरुक व चैतन्यशील असलेली विद्यार्थिनी, नाटक जसजसे पुढे पुढे सरकते तसतशी, निष्क्रिय, मंद व सुस्त होत जाते. प्रोफेसर हा एखाद्या रक्तशोषक वटवाघळाप्रमाणे तिच्यातले चैतन्य शोषून घेत असतो. परिणामी सुरुवातीला भित्रा, संकोची, नर्व्हस वाटणारा प्रोफेसर पुढे पुढे आत्मविश्वास, प्रभाव व वर्चस्व मिळवतो. भाषेद्वारा तो तिच्यावर वर्चस्व गाजवतो, म्हणून भाषा हे इथे सत्तेचे साधन (इन्स्ट्रुमेंट ऑफ पॉवर) बनते. अखेर तो विद्यार्थिनीवर बलात्कार करून तिचा खून करतो, या

नाट्यमय प्रतीकात्मक घटनेद्वारा सत्तेची अंतिम परिणती दाखवली जाते. प्रोफेसरची मोलकरीण त्याच्या वर्चस्वाखाली कधीच येऊ शकत नाही. कारण ती त्याची विद्यार्थिनी नसते व तिच्यावर त्याच्या भाषेचा अंमल चालत नाही. उलट तीच प्रोफेसरवर सत्ता गाजवते. इथे आयनेस्को, एक दुष्ट मातृप्रतिमा या रूपात तिचे चित्रण करतो. खुनाच्या घटनेचा निष्कर्ष मोलकरीण पुढीलप्रमाणे काढते : 'गणित हे भाषाशास्त्राकडे व भाषाशास्त्र हे गुन्ह्याकडे वाटचाल करीत असते...' या घटितातले सातत्य व वारंवारता इथे प्रतीकरूपाने प्रकट झाली आहे. तो प्रोफेसरचा त्या दिवशीचा चाळिसावा बळी असतो व नाटकाचा पडदा पडतो, तेव्हा एकेचाळिसावा बळी– नवी विद्यार्थिनी– प्रोफेसरकडे शिकण्यासाठी आलेली असते. इथे सत्ता ही तिच्या लैंगिक–परपीडनात्मक स्वरूपात दर्शवली आहे. सत्ता ही कोठल्याही रूपात वावरू शकते. राजकीय–सामाजिक–सांस्कृतिक क्षेत्रांतल्या सत्तालालसेचे–वर्चस्व गाजवण्याच्या आकांक्षेचे–हे प्रतीकात्मक नाट्यरूप आहे. आणि ते वरकरणी अगदी निरुपद्रवी अशा भाषेच्या साधनाद्वारे दाखवले आहे. शिवाय भाषा ही इथे अगदी निरुपद्रवी– प्रश्नोत्तरांच्या, ज्ञानदान व ज्ञानग्रहण स्वरूपाच्या– पातळीवर वावरताना दिसते आणि त्याचवेळी भाषेमागील कृती मात्र जास्त हिंसक, आक्रमक, लिंगपिसाट, पाशवी होत जाते. अशा प्रकारे पात्राकरवी बोलली जाणारी भाषा व केली जाणारी कृती यांतला विरोधाभास ठळक होत जातो.

'चेअर्स' (१९५१) हे आयनेस्कोचे सर्वोत्कृष्ट नाटक. ९५ वर्षांचा म्हातारा नवरा व ९४ वर्षांची म्हातारी बायको यांचे हे नाटक. हे एका बेटावरच्या गोल मनोऱ्यात घडते. म्हातारे जोडपे काही मान्यवर व प्रतिष्ठित व्यक्तींची वाट पाहते आहे. त्यांना त्यांनी निमंत्रण पाठवून बोलावलेले असते. म्हाताऱ्याला आपल्या आजवरच्या प्रदीर्घ अनुभवांचे फलित असा जीवनविषयक संदेश त्या लोकांना द्यावयाचा असतो. पुढील पिढ्यांसाठी तो जतन करून ठेवला जावा, अशी त्याची इच्छा असते. म्हातारा स्वत: वक्ता नाही. म्हणून त्याने एका धंदेवाईक वक्त्याला संदेश देण्यासाठी भाडोत्री बोलावलेले असते. हळूहळू पाहुणे येऊ लागतात. (पण प्रत्यक्षात स्टेजवर कोणीच येत नाही. वा त्यांचे आवाजही येत नाहीत). म्हातारा-म्हातारी पाहुण्यांना बसण्यासाठी खुर्च्यांची मांडामांड करू लागतात. हळूहळू लोकांची (अदृश्य) गर्दी जशी वाढत जाते, तशी खुर्च्यांची संख्याही वाढत जाते. ते म्हातारे जोडपे येणाऱ्या पाहुण्यांशी मोठ्या अदबीने, अगत्याने, सौजन्याने बोलत राहते. अखेर स्टेजवर पाहुण्यांची गर्दी (रिकाम्या खुर्च्यांची संख्या) इतकी वाढते, की त्यातून ये-जा करणेही म्हातारा-म्हातारीला अगदी अडचणीचे होते. शेवटी सर्वांत सन्मान्य पाहुण्यांचे –सम्राटांचेही– आगमन होते. आता संदेशवाचनाची सर्व जय्यत तयारी झाली असून फक्त भाडोत्री वक्त्याचीच काय ती खोटी आहे. तो येण्याची वेळ झाली आहे व तो येतोही. हे मात्र खरेखुरे कॅरेक्टर आहे (म्हणजे पाहुण्यांसारखे अदृश्य नाही). आता आपला संदेश जगापुढे येणार, ह्या आनंदाच्या भरात म्हातारा व म्हातारी मनोऱ्यातून समुद्रात उडी टाकून जीव देतात. तो 'भाडोत्री' वक्ता आता (रिकाम्या) खुर्च्यांच्या गर्दीला सामोरे जातो आणि मग लक्षात येते, की तो मुका–बहिरा आहे. त्याच्या घशातून केवळ घरघर बाहेर पडते, शब्द नव्हेत. तो फळ्यावर काहीतरी लिहू पाहतो; पण तो केवळ निरर्थक अक्षरांचा घोळका असतो.

या दृश्यातली ताकद व मर्मभेदकता विलक्षण आहे. शिवाय रंगभूमीच्या दृष्टीने त्यात एक परिणामकारक नाट्यात्मकता आहे. स्टेजवर अदृश्य पाहुण्यांची गर्दी झाल्याची बतावणी व रिकाम्या खुर्च्यांच्या गर्दीतून वाट काढताना होणारी धांदल-धावपळ हे प्रसंग म्हणजे म्हातारा-म्हातारीची कामे करणाऱ्या नटनट्यांना खरेखुरे आव्हान आहे. शिवाय या सर्वच घटितामागचा विदुषकी विनोदाचा बाज नाट्याची रंगत वाढवतो. 'द चेअर्स' हे नाटक म्हणजे रंगमंचावर समूर्त झालेली एक काव्यात्म प्रतिमा आहे. गुंतागुंतीची, संमिश्र, संदिग्ध, अनेकस्तरीय व अनेकार्थसूचक प्रतिमा. सखोल व सुंदर. भाष्याच्या– स्पष्टीकरणाच्या पलीकडची.

अर्थातच, आयुष्यभराच्या अनुभवाच्या बुडाशी असलेली संवादशून्यता, संप्रेषणाची अशक्यता हा या नाटकाचा एक विषय आहेच. मानवी अस्तित्वाची

अनुक्रमणिका

निष्फळता व पराभूतता त्यात आहेच. फक्त ती सुसह्य होते आत्मवंचनेमुळे, भ्रामकतेमुळे (म्हाताऱ्याच्या बायकोच्या भोळ्याभाबड्या व अचिकित्सक अतिप्रेमळपणामुळे). शिवाय अगत्यशील, अदबीच्या व सौजन्यपूर्ण संभाषणातला पोकळपणा (शिळ्या, गुळगुळीत, शिष्टसंमत भाषिक संप्रदायांची यांत्रिक देवाणघेवाण– जणू वाऱ्याशी चालावीत तशी निरर्थक व पोकळ संभाषणे) औपरोधिक शैलीत इथे व्यक्त झाला आहे. नाटककाराची स्वतःची शोकांतिकाही या नाटकातून सूचित होते. स्टेजवरच्या रिकाम्या खुर्च्या म्हणजे रंगमंच; नाटककार व प्रेक्षक यांच्यातला मध्यस्थ दुवा म्हणून काम करणारा नट म्हणजे भाडोत्री, धंदेवाईक वक्त्यासारखा मुका–बहिरा; आणि नाटककार नाटकातून प्रेक्षकांना जो संदेश देऊ इच्छितो तो निरर्थक आणि प्रेक्षक म्हणजे रिकाम्या खुर्च्या. अशा प्रकारचे प्रतीक म्हणजे नाटककार–कलावंत ज्या व्यस्त स्थितीच्या आपत्तीत सापडलेला असतो, त्या स्थितीची प्रतिमा म्हणून उभे राहू शकते.

स्वतः आयनेस्को या नाटकाविषयी म्हणतो :

'संदेश' हा या नाटकाचा विषय नव्हे. किंवा आयुष्याचे अपयश हाही नव्हे. म्हातारा-म्हातारीवर कोसळणारी नैतिक आपत्ती हाही नव्हे. तर 'खुर्च्या' हाच या नाटकाचा विषय आहे. रिकाम्या खुर्च्या. माणसांचा अभाव. सम्राटाचा अभाव. परमेश्वराचा अभाव. वस्तुद्रव्याचा (मॅटर) अभाव. जगाची अवास्तव स्थिती. आध्यात्मिक पोकळी. रिक्ततेची-सर्वशून्यतेची (नथिंगनेस) जाणीव, हाच या नाटकाचा विषय. या नाटकातले अदृश्य घटक स्टेजवर जास्तीत जास्त प्रभावीपणे दाखवता आले पाहिजेत. जास्तीत जास्त खरेखुरे वास्तव (वास्तवाला अवास्तवाचे रूप द्यायचे, तर जे अवास्तव आहे ते वास्तव म्हणून रंगवता आले पाहिजे). शून्यत्वाची जाणीव जास्त खोलवर व सर्वदूर पसरवता आली पाहिजे.' आयनेस्को आपल्या या नाटकाचे वर्णन 'शोकात्म प्रहसन (ट्रॅजिक फार्स)' असे करतो.

स्टेजवर वस्तूंचे वाढत्या संख्येतले आक्रमण– 'प्रॉलिफरेशन' – हा आयनेस्कोचा आवडता विषय आहे. निर्जीव वस्तूंचे वाढते ढीग स्टेजवर सतत येऊन आदळत राहतात. त्या निर्जीव वस्तूंच्या आक्रमणाने भय उत्पन्न होते. वस्तूंच्या गराड्यात माणसाचे अस्तित्व केविलवाणे होऊन गुदमरून जाते. हा अनुभव आयनेस्को वारंवार व विलक्षण प्रभावीपणे मांडत रहातो. वर उल्लेखिलेल्या 'द चेअर्स' नाटकात रिकाम्या खुर्च्यांची संख्या सतत वाढतच राहते. 'द फ्यूचर इज इन एग्ज' या नाटकात स्टेजवर वाढत्या प्रमाणात अंडी येत राहतात (प्रेक्षकांतून नव्हे; तर स्टेज प्रॉपर्टीतून !).

'द न्यू इज टेनन्ट' (१९५३) या नाटकात, एका रिकाम्या घरात एक भाडेकरू राहायला येतो. त्याचे फर्निचर येऊ लागते. सुरुवातीला ते आस्ते आस्ते येऊ लागते. दोन माणसे ते वाहून आणतात. त्याची मांडणी करण्यात भाडेकरूला आनंद वाटतो. पण पुढे पुढे ते फर्निचर वाढत्या प्रमाणात येऊ लागते. आता माणसे ते आणत नाहीत, तर आपोआपच ते स्टेजवर येऊन आदळत रहाते. त्याचा अक्षरशः वर्षाव होतो. त्यात तो भाडेकरू अक्षरशः बुडून जातो. रस्त्यावरची सारी रहदारी फर्निचरमुळे अडली आहे, गर्दी खोळंबून आहे; इतकेच नव्हे तर, सीन नदीचे पात्रही फर्निचरने दुथडी भरून वाहते आहे, अशा विलक्षण कल्पना आयनेस्को वापरतो. या नाटकात संवादांना फार दुय्यम स्थान आहे. महत्त्व आहे ते स्टेज प्रॉपर्टीला. वस्तूंच्या वाढत्या 'हालचालींना' जास्त महत्त्व आहे. माणसाचे अस्तित्व निर्जीव वस्तूंच्या–जडद्रव्याच्या–वाढत्या आक्रमणाने केविलवाणे होऊन गुदमरून जाते, असा समर्थ प्रत्यय नाटकातून येतो.

'प्रॉलिफरेशन'चा हा विषयच 'आमेदी, ऑर हाऊ टू गेट रिड् ऑफ इट्' (१९५३) या नाटकात वेगळ्या प्रकारे हाताळला आहे. हे त्याचे पहिलेच तीन अंकी नाटक. कॉमेडी प्रकारात मोडणारे. आमेदी हा नवरा व मॅडेलिन ही बायको असे हे विवाहित जोडपे. गेली १५ वर्षे त्यांनी घर सोडलेले नाही. त्यांचे एकमेकांशी मुळीच पटत नाही. सतत भांडणे चालतात. पण खरे तर, त्यांच्या वैवाहिक जीवनावर एका प्रेताची सावली पडलेली आहे. हे प्रेत स्टेजलगतच्या एका बंद खोलीत गेली १५ वर्षे पडून आहे. ते नक्की कोणाचे, हे कळत नाही. कदाचित १५ वर्षांपूर्वी आमेदीने आपल्या बायकोच्या–मॅडेलिनच्या प्रियकराचा खून केला असावा व त्याचे प्रेत खोलीत दडवून ठेवले

असावे. पण ही एक शक्यता, इतकेच ! कदाचित, पूर्वी एकदा त्यांचे शेजारी त्यांचे लहान मूल सांभाळण्यासाठी आमेदीकडे ठेवून जातात आणि ते मूल तसेच विसरून आमेदीकडे राहून जाते. ते प्रेत कदाचित त्या मुलाचेही असेल. पण मग ते मूल का मरावे ? –

स्टेजलगतच्या बंद खोलीतले ते प्रेत मृत, निर्जीव असले, तरी विलक्षण चैतन्यशील आहे. ते सतत एकसारखे वाढतच राहते. त्याची दाढी व नखे वाढत आहेत. त्याच्या डोळ्यांत भेसूर हिरवी चमक आहे. प्रेताची एकसारखी वाढ होते आहे; कारण त्याला एक मृतात्म्याचा असाध्य रोग जडला आहे. 'भौमितिक श्रेणीने होत जाणारी वाढ' हाच तो रोग. नाटक जसजसे पुढे सरकते, तसतसे प्रेत अवाढव्य, बेसुमार वाढतच जाते. अखेर त्याचा आकार इतका प्रचंड वाढतो, की खोलीचा बंद दरवाजा ढकलून त्याचा एक अवाढव्य राक्षसी पाय स्टेजवर येतो. इकडे, प्रेताची वाढ जसजशी होत असते, तसतशी त्या प्रमाणात घरात बुरशी (मश्रूम्स) वाढत जाते. ही वाढत जाणारी बुरशी, वाढत जाणारे प्रेत म्हणजे निर्जीव वस्तूचे प्रॉलिफरेशन; सचेतनीकरण होय. बुरशी हे ऱ्हासाचे, विनाशाचे प्रतीक आहे. ते 'प्रेत' कशाचे निदर्शक आहे ? – कदाचित त्या जोडप्याच्या मृतप्राय प्रेमाचे – लैंगिक कमतरतेचे – ते प्रतीक असू शकेल. घृणा व किळस, तिरस्कार, पश्चाताप, अपराधित्वाची जाणीव हे त्या प्रेताचे अवयव असावेत. ते बुरशी वाढवते आणि वातावरण विषारी करते. ऱ्हास-विनाशाच्या अतिउंच कड्यावरच जणू ते सारे घर उभे आहे. आमेदी म्हणतो की, 'या घरात सडलेपणाची दुर्गंधी आहे'. आणि हा सडलेपणा प्रेमाच्या अभावाचा आहे.

आयनेस्कोचे 'ऱ्हाइनोसेरॉस' (१९५८) हे आणखी एक महत्त्वाचे नाटक. बेरेन्जर हा या नाटकाचा नायक. तो एका फर्ममध्ये काम करतो. त्याची सहकारी डेझी हिच्या प्रेमात तो पडला आहे. एके रविवारी सकाळी शहराच्या मुख्य रस्त्यावर त्यांना एक-दोन गेंडे दिसतात. आणि हळूहळू शहरात गेंड्यांची संख्या वाढू लागते. ते गेंडे म्हणजे वस्तुतः त्या शहराचे रहिवासी नागरिक असतात आणि एका गूढ व चमत्कारिक संसर्गजन्य रोगाला बळी पडल्याने त्यांचे गेंड्यात रूपांतर होत असते. 'ऱ्हाइनोसेरिटीज' हे त्या रोगाचे नाव. त्या रोगाने नागरिकांचे केवळ गेंड्यात रूपांतर होते; एवढेच नसून गेंडे होण्याची इच्छाही त्यांच्या मनात निर्माण होते. नाजुक, संवेदनाक्षम त्वचेच्या माणसाचे जाड, टणक, संवेदनाशून्य कातडीच्या गेंड्यामध्ये रूपांतर होण्याचा मोह. अखेर त्या शहरात फक्त बेरेन्जर व डेझी हे दोनच मानव उरतात. बाकी सारे गेंडे. मग डेझीही गेंडा होण्याचा मोह टाळू शकत नाही. अखेर उरतो तो एकटा बेरेन्जर. गेंडा होण्याची सुप्त इच्छा त्याच्याही मनात उत्पन्न होते; पण ती सफळ होत नाही. मग 'कोल्ह्याला द्राक्षे आंबट'या न्यायाने तो मानवतावादाचा पुरस्कार करतो... त्या काळात जर्मनीमध्ये लोकांवर हिटलरची मोहिनी होती. लोकांचे झपाट्याने 'नाझीं'मध्ये रूपांतर होत होते. या राजकीय घटनेचे हे प्रतीकात्मक नाट्यरूप मानले गेले. एखादा मतप्रवाह, त्याचा झपाट्याने होत जाणारा प्रसार हे एखाद्या संसर्गजन्य साथीच्या रोगासारखे असतात. नवा धर्म, नवी प्रणाली, धर्मवेड यांचा पगडा सर्वसामान्य लोकांच्या मनावर चटकन बसतो. तुम्ही एखादे, त्या विरोधातले मत लोकांना पटवून देऊ शकत नाही. तेव्हा लोक हे निबर कातडीच्या गेंड्यासारखे आहेत, असाच अनुभव येतो. त्यांच्यात एक प्रकारचा सरळसोटपणा व पाशवीपणा असतो. आणि जिथे सगळेच गेंडे असतात, तिथे तेच प्राकृतिक (नॉर्मल) लक्षण ठरते आणि मानवीपण ही राक्षसी विकृती. एखाद्या तत्त्वप्रणालीचा पुरस्कार वा तिला विरोध या दोन्ही गोष्टी सारख्याच 'ॲब्सर्ड' आहेत, असे आयनेस्को सुचवतो. त्या दृष्टीने ही एका व्यक्तिवाद्याची शोकांतिका होऊ शकते. कोमट संवेदनेच्या व निबर कातडीच्या समाजाच्या स्वयंसंतुष्ट कळपात जो सामावू शकत नाही, सामावू इच्छित नाही अशा व्यक्तिवाद्याची शोकांतिका. मानवी स्थितीची (व्यक्ती व तिच्या भोवतालचे जग यांच्यातील परस्परसंबंध) मूलभूत अटळता व व्यस्तता यांवर इथे आयनेस्को मार्मिक भाष्य करतो.

अशा रीतीने आयनेस्कोची नाटके म्हणजे काव्यात्मता, प्रखर प्रकल्पन (फॅंट्सी), दुःस्वप्ने (नाइटमेअर्स), सामाजिक–सांस्कृतिक भाष्य, विदुषकी

थाटाचा अतिरेकी विनोद, भाषेचा पोकळपणा व अर्थशून्यता जाणवून देणारे संवाद व या सर्व दर्शनी पडद्याआड दडलेला अंतर्यामीच्या उदासीनतेचा करुणगंभीर स्रोत या सर्वांचे मिळून बनलेले एक अजब रसायन आहे. स्वतः आयनेस्को कलानिर्मितीत उत्स्फूर्तता महत्त्वाची मानतो. कलावंताच्या तरल कल्पनाशक्तीतून जे स्फुरते, ते मानसशास्त्रीय सत्य असते, असे तो म्हणतो. कलावंताला वास्तवतेचे खरेखुरे अंतस्थ भान असल्याने तोच खरा तत्त्वज्ञ असू शकतो, असेही त्याचे म्हणणे आहे. अस्तित्वातील गूढता नाकारणाऱ्या जीवनपद्धतीवर तो औपरोधिक हल्ला चढवतो. त्याला अंतःप्रज्ञेने जाणवणारे मानवी अस्तित्वाचे स्वरूप नैराश्याने ग्रासलेले आहे, हे तर खरेच ! त्याच्या नाटकांतून आढळणारे मुख्य विषय म्हणजे व्यक्तीचा एकाकीपणा व जगापासून–समाजापासूनचा विभक्तपणा होय. व्यक्तीची इतरांशी संवाद साधण्याची अशक्यता; समाजाच्या यांत्रिक अनुसरणाला व बाह्य मानहानिकारक दडपणाला बळी पडण्याची शरणागतता; तसेच स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वातल्या अंतर्गत व अवनती घडवून आणणाऱ्या दडपणांना (लैंगिकता, अपराधजाणीव, मृत्यूच्या अटळतेतून व स्वत्वाच्या लोपातून वाटचाला येणारे प्रचंड अनामिक भय) शरण जाण्याची माणसाची वृत्ती हे त्याच्या नाटकांचे स्थूलमानाने ठळक विषय होत. आध्यात्मिक अर्थाने त्याच्या नाटकांतली पात्रे एकाकी व समाजापासून अलग पडलेली असली, तरी ती बेकेट–आदामॉव्ह यांच्या नाटकांत असतात तशी भटकी, बहिष्कृत माणसे नव्हेत. त्याच्या नाटकात कौटुंबिक नातेसंबंधाला व सहचर कल्पनेला जे स्थान आहे, त्यामुळे त्यातली नैराश्याची छटा थोडी सौम्य होते, इतकेच. 'मानवी स्थितीतल्या व्यस्ततेवर हल्ला चढवायचा, तर अ–व्यस्ततेची (नॉन्–ॲब्सर्डिटी) शक्यता सूचित करूनच तो चढवता येईल', असे आयनेस्कोचे म्हणणे आहे. त्यामुळे संपूर्ण अथवा घोर निराशावादी असे त्याचे वर्णन होऊ शकणार नाही.

झां झने (१९१०–) हा या प्रणालीचा आणखी एक प्रमुख नाटककार होय. त्याच्या नाटकांना मार्टिन एस्लीनने 'आरसे महाला'ची (हॉल ऑफ मिरर्स) उपमा दिली आहे. त्याची प्रामुख्याने 'द मेड्स', 'द ब्लॅक्स' आणि 'द बाल्कनी' ही तीन नाटके व्यस्त रंगभूमीच्या संदर्भात महत्त्वाची आहेत. त्यांत अनेक आरशांच्या विरूपित व बहुगुणित प्रतिबिंबांच्या भुलभुलैय्यात अडकून पडलेल्या माणसाची प्रतिमा दिसून येते. या आरसेमहालात काही आरसे, तर काही पारदर्शी व आरपार दिसू शकणाऱ्या काचा आहेत; परिणामी त्याला बाहेरचे लोक व बाहेरच्या लोकांना तो दिसू शकतो; पण त्यांच्यात संवाद मात्र प्रस्थापित होऊ शकत नाही. कारण तो स्वतःच्याच भ्रामक प्रतिमांमध्ये (आत्ममग्नतेमध्ये) अडकून पडला आहे. अशा माणसाची प्रतिमा झनेच्या नाटकाला यथार्थपणे लागू पडते. ही आरसेमहालाची कल्पना दुतर्फा लागू होऊ शकते. एक म्हणजे स्वतःच्याच शतशः विदीर्ण व्यक्तिमत्त्वाच्या काचेच्या पिंजऱ्यात अडकून पडलेला माणूस. शिवाय ही मानवस्थिती म्हणजेही एका परीने आरसेमहालच आहे. त्यात अडकून पडलेल्या माणसाचा असहाय्य एकाकीपणा व नैराश्य यांचा स्वतःचा अनुभव झने नाटकांतून व्यक्त करतो. स्वतःच्याच रूप–प्रतिरूप (साध्या आरशातल्या) आणि व्यंगात्म विरूप (अंतर्गोल–बहिर्गोल आरशातल्या) प्रतिबिंबांच्या एकावर एक येऊन पडणाऱ्या अगणित प्रतिमा; आभासांचे आभास (कारण माणसाचे आरशातले प्रतिबिंब हा आभास, त्या प्रतिबिंबाचे पुन्हा दुसऱ्या आरशातले प्रतिबिंब हा आभासाचाही आभास– अशी अगणित प्रतिबिंबे– म्हणजे वास्तवाचे विरूपीकरण व त्याच्या जास्त जास्त वाढत्या शक्यता); फँटसीवर चढवले जाणारे दुसऱ्या फँटसीचे आवरण; दुःस्वप्नांच्या अंतर्गत खोल दडून असलेली दुःस्वप्ने व त्यांचे एकमेकांवर रचले जाणारे स्तर– अशा प्रकारच्या अनेकविध भ्रामक प्रतिमांचा 'आरसेमहाल' म्हणजे झनेची नाटके होत.

झां झने हा स्वतः गुन्हेगार प्रवृत्तीचा माणूस होता. तो जन्मताच त्याच्या आईने त्याला टाकून दिले. बापाचा ठावठिकाणा नव्हताच. एका शेतकरी कुटुंबात तो वाढला. वयाच्या दहाव्या वर्षी त्याच्यावर चोरीचा आळ आला; वस्तुतः त्यावेळी तो निरपराधी होता. पण आपण जे व्हावे असे

लोकांना वाटते, तेच आपण आता व्हायचे असे ठरवून तो चोर, गुन्हेगार झाला. (सार्त्रच्या दृष्टीने अस्तित्वातील निवडीच्या तत्त्वाचा हा उत्तम वस्तुपाठ होय). त्याचे बरेचसे आयुष्य तुरुंगातच गेले. चोऱ्या करणे, भीक मागणे आणि समलिंगी संभोगासाठी स्वतःच्या शरीराचा विक्रय करणे हे त्याचे व्यवसाय होते. एका गंभीर गुन्ह्याबद्दल त्याला १९४८ मध्ये जन्मठेपेची शिक्षा झाली; परंतु सार्त्रसारख्या मान्यवर साहित्यिकांच्या आवाहनांमुळे त्यातून त्याची सुटका झाली. त्याच्या लेखनात गुन्हेगारांचे व मनोविकृतांचे अधःपतित जग (अंडरवर्ल्ड) साकार झाले आहे. सुसंस्कृत जगाची दांभिकताही त्याने आपल्या नाटकांतून चव्हाट्यावर आणली आहे. त्याच्या 'द थीफ्स जर्नल' (१९५४) या आत्मचरित्रात त्याच्या जीवनाची स्फोटक हकिकत आली आहे. त्यातले एक वाक्य त्याच्या वाङ्मयीन प्रकृतीच्या संदर्भात महत्त्वाचे आहे : 'माझे नशीब शोधण्यासाठी मी काळोखीच्या दिशेने जाण्याचे ठरवले. तुमच्या जीवनाच्या उलट; तुमच्या सौंदर्यकल्पनांच्या उलट...' तो गुन्हेगार होताच; पण त्याच्या अंगी एक उपजतच वेडी प्रतिभा (मॅड जिनीयस) होती. हे सर्व गुणधर्म त्याला मध्यमवर्गीय, दांभिक व शिष्ट समाजापासून दूर जाण्यासाठी– बहिष्कृत होण्यासाठी– उपकारक ठरले. सार्त्रने झनेच्या समग्र लेखनाच्या पहिल्या खंडाला जी प्रस्तावना जोडली, (सेंट झने अॅक्टर अँड मार्टर) त्यात यासंबंधी मार्मिक विवेचन केले आहे.

झनेच्या 'द मेड्स' (१९४७) या नाटकाच्या सुरुवातीला एका आलिशान शयनगृहात मालकिणीला तिची नोकराणी पोषाख चढवत आहे, असे दृश्य आहे. प्रेक्षक या दृश्याला थोडा सरावतो ना सरावतो, तोच त्याच्या लक्षात येते की, हे काही खरे नाही. त्या दोघीही दासीच आहेत आणि बाईसाहेबांच्या गैरहजेरीत त्या 'मालकीण–नोकराणी' असा आपला नेहमीचा खेळ खेळत आहेत. त्या दोघींची नावे क्लेरी व सोलेन्ज. आता वस्तुतः क्लेरी ही मालकिणीचा रोल करते आहे आणि सोलेन्ज दासीचा. पण ही दासी क्लेरी म्हणूनच वावरते. –म्हणजे सोलेन्ज 'क्लेरीचा'– दासीचा – रोल करते. अशा प्रकारे ही भूमिकांची आलटापालट सतत चालते. दृश्याच्या सुरुवातीला मालकीण ही गुर्मीत व मग्रुरीने वागते आणि दासी लाचारीने गुलामासारखी वागते. पण दृश्याच्या शेवटी दासी मालकिणीच्या थोबाडीत मारते. इथे सुरुवातीला क्लेरी ही मालकिणीच्या वेषात, मालकीण तिला जशी वागवत असते तशी सोलेन्जला (म्हणजे नाटकाच्या खेळातल्या क्लेरीला) वागवत असते, पण शेवटी तिच्यातली चीड, तिचा द्वेष उफाळून येतो व ती (म्हणजे नाटकातली क्लेरी–खरी सोलेन्ज) ही मालकिणीला (खऱ्या क्लेरीला) थोबाडीत मारते. अशा प्रकारे, मालकीण घराबाहेर असते, तेव्हा दोघी दासी गुलामगिरीचा हा एक फँटसीचा खेळ खेळतात व त्या खेळाचा शेवट (खोटया) विद्रोहात– म्हणजे गुलामाने मालकाच्या थोबाडीत मारण्यात होतो. या खेळात त्या दोघी दासी आलटून–पालटून मालकिणीची भूमिका पार पाडतात. त्यांची मालकीण तरुण व सुंदर आहे. तिच्याविषयी त्यांच्या मनात अनुराग, लैंगिक प्रेम व खोलवर दडलेला द्वेष अशा संमिश्र भावना आहेत. या भावना त्यांच्या खेळात (नाटकांतर्गत नाटकात) उफाळून येतात. मालकिणीचा एक प्रियकर असतो. दासींनी पोलिसांना निनावी पत्रे पाठवून त्या प्रियकराला पकडून दिलेले असते. पण तो प्रियकर आता जामीनावर सुटून येणार असतो. आता आपला कावा उघडकीला येणार म्हणून दासी भयंकर भयभीत होतात. त्या मालकिणीला ठार मारण्याचा बेत रचतात. त्या तिच्या चहात विष घालतात. तेवढ्यात तिला आपला प्रियकर सुटल्याची वार्ता कळते; म्हणून मालकीण चहा न घेता घाईघाईने तशीच प्रियकराला भेटण्यासाठी निघून जाते. इकडे दासी घरात एकटया उरतात व पुन्हा मालकीण–नोकराणीचा जुना खेळ सुरू करतात. आता मालकिणीची भूमिका करण्याची पाळी क्लेरीची असते. क्लेरी मालकीण होते. ती सोलेन्जला (विषारी) चहा आणून देण्याची आज्ञा करते. पण सोलेन्ज पुन्हा मालकिणीला ठार मारण्यात अपेशी ठरते. तेव्हा क्लेरी स्वतःचे धैर्य दाखवण्यासाठी तो विषारी चहा पिऊन टाकते व मालकिणीच्या वेषात मरण पतकरते.

त्या दोन दासी आपापल्या दर्पण-प्रतिमा (मिरर इमेजीस) एकमेकींत पाहतात व परस्परांविषयीच्या प्रेम-द्वेष-मूलक संबंधांनी एकमेकींशी जखडल्या जातात. क्लेरी सोलेन्जला म्हणते : 'आरशाने माझ्याकडे परत फेकलेले माझे प्रतिबिंब पाहण्याचा मला अगदी अगदी वीट आलाय. एखाद्या दुर्गंधीसारखे आहे ते. आणि तू माझी दुर्गंधी आहेस-' मालकिणीच्या वेषात असताना क्लेरीला, सगळा गुलामांचा वंश म्हणजे वरिष्ठ वर्गाचा विद्रूप आरसाच वाटतो.

'द बाल्कनी ' (१९५६) या नाटकातही झने सुरुवातीला प्रेक्षकांची अशीच फसगत करतो. नाटकाच्या प्रारंभी एक बिशप मोठ्या डौलदार भाषेत धार्मिक प्रवचन देताना दिसतो. या कल्पनेला प्रेक्षक सरावतो ना सरावतो, तोच त्याला कळून चुकते की आपण बिशपच्या महालात नसून एका कुंटणखान्यात आहोत. आणि तो मनुष्य बिशप नसून एक साधासुधा गॅस कामगार आहे. त्याने आपली लैंगिक भूक व सत्तापिपासा भागवण्यासाठी मादामला पैसे मोजले आहेत (आणि हे विदारक सत्य इथे अत्यंत धक्कादायक क्रूरतेने दाखवले जाते. झने जणू आपल्या पायाखालची वास्तवाची भूमीच ओढून घेतो). हा मादाम इर्माचा कुंटणखाना- ग्रँड बाल्कनी- म्हणजे आभासांचा आरसेमहाल- स्वप्नमहालच आहे. इथे गिऱ्हाइके आपली लैंगिक भूक जशी भागवून घेतात, तशीच दिवास्वप्नांची भूकही भागवून घेतात. मग कुणी चौर्यकर्म करणाऱ्या मुलीला शिक्षा फर्मावणारा न्यायाधीश होतो; तर कुणी ' जनरल ' बनून आपल्या त्यांच्या घोड्याशी (की जी सुंदर मुलगीही असते) प्रेमालाप करतो. मग इथे एखादा महारोगी साक्षात 'मॅडोना' (येशू ख्रिस्ताची कुमारी माता-मेरी) कडून उपचार करून घेऊन आपल्या रोगातून पूर्ण बरा होतो. एका मरणोन्मुख परदेशी सैनिकाला एक सुंदर अरब कुमारिका मदतीचा हात देते. अशा रीतीने मादाम इर्माच्या कुंटणखान्यात माणसांच्या लैंगिक गरजांबरोबरच मानसिक गरजाही भागवल्या जातात. माणसांच्या अंतर्यामीच्या सर्व फँटसींना- दिवास्वप्नांना इथे, या नाटचमय खेळांतून क्षणिक व आभासमय का होईना, पण इच्छापूर्तीचा- साफल्याचा आधार मिळतो. मादाम इर्माचा कुंटणखाना हा एक आरसेमहाल आहे. रूपकार्थाने तसेच लौकिकार्थानेही. (कारण इथे प्रत्यक्षात सगळीकडे आरसे बसवले आहेत. ते माणसामधली स्वनायकाची प्रतिमा बहुगुणित करतात). आणि तसे पाहिले तर हे रंगभूमीचेही रूपक आहे. त्या रंगभूमीची इर्मा ही निर्माती व व्यवस्थापिका आहे. इथे सतत निरनिराळ्या ' नाटकांचे खेळ ' चालतात.

हा कुंटणखाना-ग्रँड बाल्कनी-जिथे आहे, त्या देशात क्रांतीचे वारे वाहू लागले आहेत, असे सूचित केले आहे. मशीनगन्सचे आवाज पहिल्या दृश्यात सतत ऐकू येतात. प्रस्थापित सत्ता (की जी राणीच्या रूपाने दाखविली आहे) क्रांतिकारकांना उलथून टाकायची आहे. क्रांतिकारकांचा नेता व कुंटणखान्यातील एक मुलगी यांचे प्रेमसंबंध आहेत. ती स्वतः क्रांतीचे प्रतीक- त्या लढ्यातली ' जोन ऑफ आर्क ' बनते. अखेर राजप्रासाद उद्ध्वस्त होतो. राणी मारली जाते. मग प्रासादातून एक दूत बाल्कनीत येतो. लोकांना जुनी राजवट स्थिरस्थावर व शाबूत असल्याचे भासवले, तरच क्रांती यशस्वी होईल, असे त्याचे म्हणणे. तेव्हा मादाम इर्माने राणीचा रोल करावा व तिच्या गिऱ्हाईकांनी बिशप, जनरल, न्यायाधीश यांच्या भूमिका पार पाडाव्यात व बाल्कनीतून जनतेला दर्शन द्यावे, असे तो सुचवतो. त्यानुसार (खोटी) राणी व तिचा लवाजमा बाल्कनीत येतो. ते जनतेला अभिवादन करतात. पण हा सोहळा चालू असतानाच क्रांतिकारकाची प्रेयसी गोळी लागून ठार होते. अखेर ही क्रांतीही फसते. अशा रीतीने ' बाल्कनी ' हे फसलेल्या क्रांतीचेही राजकीय रूपक होऊ शकते.

झनेचे ' द ब्लॅक्स ' (१९५८) हे नाटक एक ' विदुषकी खेळ ' (क्लाउन शो) म्हणून प्रसिद्ध आहे. तो स्टेजवर केला जाणारा एक मंत्रविधी- रिच्युअल आहे. निग्रोंचा एक समूह गोऱ्या प्रेक्षकांसमोर आपल्या क्रोधाचे व सूडभावनेचे एक विधियुक्त नाटक सादर करतो (प्रेक्षागृहात एक तरी गोरा प्रेक्षक असला पाहिजे, नसल्यास काळ्या प्रेक्षकांना गोरे मुखवटे दिले पाहिजेत, असे झने प्रस्तावनेत नमुद करतो). हा विधी सादर करताना नटांचे दोन गट केले जातात. एक निग्रो म्हणून

निग्रोंची फँटसी सादर करणारा गट व दुसरा गोऱ्यांचे चित्रविचित्र मुखवटे चढवलेला निग्रोंचा गट. (अशा रीतीने प्रेक्षागृहातल्या गोऱ्या प्रेक्षकांना आपले विद्रूप प्रतिबिंब स्टेजच्या आरशात पहावयास मिळेल). निग्रो नट स्टेजवरच्या व प्रेक्षागृहातल्या गोऱ्यांच्या मधोमध उभे राहतील. स्टेजवरील 'गोऱ्या' मंडळींत वसाहतवादी समाजातील वरिष्ठ श्रेणीनुसार व्यक्ती असतील– उदा., सगळ्यांपासून अलिप्त अशी गर्विष्ठ व मग्रूर राणी, तिचा गव्हर्नर, तिचा न्यायाधीश, तिचा धर्मगुरू आणि तिचा हुजऱ्या (म्हणजे आपली सेवा सत्ताधाऱ्यांच्या चरणी अर्पण करणारा कलावंत वा विचारवंत). अशा या प्रतीकात्मक परकी सत्तेविरुद्धची आपली सूडाची फँटसी– त्या गोऱ्या राणीच्या हत्येचा विधी–निग्रो साग्रसंगीत सादर करतात. मग सर्व वरिष्ठांना ठार मारून राणीचा दरबार व तिची सत्ता उद्ध्वस्त केली जाते. धर्मगुरूचे खच्चीकरण केले जाते. शेवटी ज्या निग्रोंनी गोऱ्यांच्या भूमिका पार पाडल्या त्यांचे आभार मानून हा विधी पूर्ण होतो. 'आर्चिबाल्ड' हे पात्र (जे एऱ्हवी नाटकभर स्टेज मॅनेजर म्हणून वावरत असते) समारोपादाखल विधीचा अर्थ विशद करून सांगते : 'उदात्त विषयांवरची नाटके करण्याचे दिवस अजून आलेले नाहीत. पण शब्दांच्या या पोकळ वास्तुशिल्पामागे काहीतरी दडले असावे, असा संशय त्यांना येतोय. पण आपण जसे असावे असे त्यांना वाटते, तसेच आपण आहोत आणि अखेरपर्यंत तसेच राहू– मग ते कितीही 'ॲब्सर्ड' असो!' निग्रोंच्या मनातील गोऱ्यांविषयीच्या संतापाचे व सूडाचे हे विधी–नाट्य अतिशय विक्षिप्त व विदूषकी ढंगात सादर केले जाते. जेणेकरून ते गोऱ्या प्रेक्षकांना सुसह्य व्हावे. म्हणून इथे वसाहतवादाची –वर्णभेदाची समस्या सरळ वर्णनपर शैलीत न मांडता, त्याला एक कर्मकांडाचे–विधीचे रूप दिले आहे. विधीमध्ये प्रतीकात्मक कृतींची पुनरावृत्ती साधून अर्थ व्यक्त केला जातो. पण हा इतका साधा सरळ व सुखासीन प्रकार नाही. स्टेजवर जो 'विधी' चालतो, त्यामागे एका घटनेची पार्श्वभूमी आहे : एका निग्रोला द्रोही ठरवून फासावर चढवले जाते. रंगमंचाबाहेर घडलेली ही घटना स्टेजवर नाटक जसजसे उलगडत जाते, तसतशी उघडकीला येते. आणि मग स्टेजवर गोऱ्या राणीच्या हत्येचा जो विधी चाललेला असतो, त्या प्रतीकात्मक सूडनाट्याचे स्वरूप जास्त भेदक व उग्र होऊ लागते. त्यामागे एक दबलेला क्रोध, दडपलेला विद्रोह उफाळून येतो. (किंबहुना उलटपक्षी असेही म्हणता येईल की, जेव्हा प्रत्यक्षात एका निग्रोला फाशी दिले जात असते, तेव्हा स्टेजवर मात्र गोऱ्या राणीच्या हत्येचा 'खोटा खेळ' चाललेला असतो व अशा रीतीने विद्रोहातले वैय्यर्थ, विफलता उघड होते). अशा प्रकारे अत्यंत संमिश्र व गुंतागुंतीच्या, आभासमय प्रतिमा–प्रतिबिंबांच्या आरसेमहालात झने आपल्याला नेऊन सोडतो. या आरशात आजच्या दांभिक समाजाचे व पोकळ संस्कृतीचे व्यंगपूर्ण प्रतिबिंबही पडलेले दिसून येईल.

हॅरॉल्ड पिंटर (१९३०–) हा इंग्लिश जगतातील एक प्रमुख व्यस्ततावादी नाटककार होय. त्याने आपल्या नाटकांतून वास्तवतेचे काव्यात्म प्रकल्पनात रूपांतर केले. वास्तवाचे अतिशयोक्त व अतिरिक्त चित्रण करून त्यातली व्यस्तता उघड करून दाखवताना आयनेस्को प्रत्यक्ष वास्तवापासून खूपच दूर सरकतो; पण पिंटरची वास्तवाची बैठक पक्की आहे. वास्तवाच्या चौकटीतच राहून वास्तव स्थितीतली व्यस्तता – कनिष्ठ मध्यमवर्गीय जीवनाच्या दुःखपूर्ण स्थितीचे दर्शन घडवून – पिंटर व वेस्कर, मार्टिमर इत्यादी अन्य व्यस्ततावादी नाटककार दाखवतात. 'द रूम' (१९५७), 'द बर्थ डे पार्टी' (१९५८), 'द केअरटेकर' (१९६०) ही त्याची नाटके प्रसिद्ध आहेत, त्याचे नाटकांचे वर्णन 'दहशतीची सुखात्मिका' (कॉमेडी ऑफ मेनेस) असे केले जाते. नित्याच्या वातावरणात दडून असलेले अनामिक भय, क्रौर्य, दहशत यांचा शोध तो आपल्या नाटकांतून घेतो. 'खोली वा बंदिस्त जागा' ही प्रतिमा त्याच्या नाटकांतून वारंवार आढळते. खोलीत दोन माणसे – त्यांच्यात नेमके काय घडू शकेल? – बाहेरून कुणी तिसरा येईल अशी अपेक्षा व भय त्या वातावरणात असते. खोली ही ऊब, प्रकाश व सुरक्षितता यांची प्रतिमा. बाहेर रात्र व गारठा. बाहेरचे जग क्रूर, दहशतवादी व भय उत्पन्न करणारे. अशा विरोधाभासातून

अनुक्रमणिका

नाटय फुलत जाते. या बाह्य वातावरणातील भीतिदायकतेचे रुपांतर पिंटर पुढे व्यक्तीच्या मनोविश्वातील आंतरिक भयात करतो. रोजच्या व्यवहारात वापरल्या जाणाऱ्या भाषेतली असंबद्धता, संप्रेषणशून्यता, अंतर्विरोध यांचा वापर तो आपल्या नाटकांतील संवादांतून मोठ्या खुबीने करतो. एन्. एफ्. सिम्प्सन (१९१९-   ) हा ब्रिटिश रंगभूमीवरील आणखी एक व्यस्ततावादी नाटककार. तो पिंटरप्रमाणेच वास्तवातल्या व्यस्ततेला नाटयरूप देतो. त्याचा नाटकांतील तत्त्वज्ञानप्रचूर प्रकल्पनाला वास्तवाचा भक्कम आधार आहे. 'वन वे पेंड्यूलम' हे त्याचे गाजलेले नाटक.

आर्थर आदामॉव्ह (१९०८–७०) हा व्यस्ततावाद्यांच्या आद्य प्रणेत्यांपैकी एक प्रमुख नाटककार मानला जातो. बेकेट, आयनेस्को, झने यांच्या समवेत त्याचे नाव घेतले जाते. आदामॉव्ह हा जास्त क्रियाशील, आक्रमक, वास्तवाचे भान राखणारा नाटककार. पुढे तो अधिक भरीव स्वरूपाच्या सामाजिक–राजकीय आशयाकडे वळला. त्याचे 'द पिंगपाँग' (१९५५) हे व्यस्ततावादी रंगभूमीवरचे उत्कृष्ट नाटक मानले जाते. या नाटकात पिन्‌बॉल मशीनसारख्या साध्या, क्षुल्लक यंत्राभोवती दोन माणसांची आयुष्ये कायमची फिरत राहतात. त्या यंत्राचे अर्थशास्त्र व सौंदर्यशास्त्र यांवर ते मोठ्या हिरिरीने व गांभीर्याने चर्चा करतात. ते आपली आयुष्येच त्या यंत्राला सर्वस्वी वाहून टाकतात. ही 'सिच्युएशन' इथे व्यस्त आविष्कारशैलीतून प्रभावीपणे मांडली आहे.

वरील नाटककारांखेरीज फेर्नांदो आराबाल (पिक्‌निक ऑन द् बॅट्‌लफील्ड); झां तार्द्यू, (द की होल); मॅक्स फ्रीश, (द फायरबग्ज); फ्रेडेरिक ड्युरेनमॅट, (द व्हिजीट); गूंथर ग्रास (द फ्लड); एड्‌वर्ड आल्बी (सँड बॉक्स, द अमेरिकन ड्रीम, द झू स्टोरी), आर्थर कोपीट (ओह्, डॅड्, पुअर डॅड्, मम्मा हॅज हंग यू इन द क्लोजेट अँड आय ॲम फिलिंग सो सॅड) इत्यादी नाटककारांनी यूरोपीय व्यस्ततावादी रंगभूमीच्या विकासास मोठाच हातभार लावला आहे.

मराठी रंगभूमीवर व्यस्ततावादी नाटयप्रकार अद्याप फारसा रुजलेला नाही. चिं. त्र्यं. खानोलकरांचे 'एक शून्य बाजीराव' हे व्यस्ततावादी प्रवृत्तीचे मराठीतील आद्य व श्रेष्ठ नाटक म्हणता येईल. आजच्या काही आधुनिक नाटककारांमध्ये व्यस्ततेच्या काही ठळक प्रवृत्ती कमीअधिक प्रमाणात दिसून येतात. उदाहरणार्थ, सतीश आळेकर (महानिर्वाण, बेगम बर्वे); महेश एलकुंचवार (गार्बो); अच्युत वझे (चल रे भोपळ्या टुणुक् टुणुक्), दिलीप जगताप (एक अंडे फुटले) इत्यादी. पण हे अपवाद वगळता, व्यस्ततावादी नाटकाची परंपरा काही मराठी रंगभूमीवर रुजू शकलेली नाही.

* * *

साधारणपणे १९५०–६० या दोन दशकांत यूरोपीय रंगभूमीवर व्यस्ततावादी नाटके येऊ लागली व त्यांनी मोठीच खळबळ उडवून दिली. पारंपरिक व सांकेतिक नाटकांवर ज्यांची अभिरुची पोसली गेली आहे, अशा प्रेक्षकांना ही नाटके अनाकलनीय, दुर्बोध, तद्दन मुर्खपणाने भरलेली अशी वाटली. सुरुवातीला प्रेक्षकांच्या प्रतिक्रिया विविध प्रकारच्या व संमिश्र असत : काहीशा गोंधळलेल्या; मंत्रमुग्धतेच्या; प्रक्षुब्धतेच्या; काहीतरी अनाकलनीय पण विचारांना चालना देणारे, अस्वस्थ-अंतर्मुख करणारे पाहिल्याच्या आनंदाच्या. अशा संमिश्र प्रतिक्रियांना 'ॲब्सर्ड' नाटकाला नेहमीच तोंड द्यावे लागले आहे.

पण प्रेक्षक–प्रतिसादाचा एक अनुभव विलक्षण बोलका व अर्थपूर्ण आहे :

सान क्वेन्टिन येथील सुधारगृहातील कैद्यांसमोर सॅम्युअल बेकेटच्या 'वेटिंग फॉर गोदो'चा एक प्रयोग १९५७ साली करण्यात आला. तुरुंगातल्या गुन्हेगार व मनोविकृत कैद्यांपुढे हे नाटक सादर करण्यात फार मोठे धाडस होते. शिवाय हे नाटक कैदी कसे घेतील, ह्याची धास्ती होतीच. पण विलक्षण गोष्ट अशी की, कैद्यांनी हे नाटक अतिशय उचलून धरले. त्यांना ते फार आवडले. काहींना ते आपल्या बंदिवान आयुष्याचे प्रतीकात्मक चित्रण वाटले. त्यांना हे नाटक कळण्यातही कसली अडचण आली नाही. एका कैद्याने सांगितले की, 'गोदो म्हणजेच समाज'. तर दुसरा म्हणाला की, 'गोदो हा बहिष्कृत आहे'. कैद्यांच्या शिक्षकाने

असे म्हटले की, 'वाट पाहणे म्हणजे काय, हे या कैद्यांना चांगलेच ठाऊक आहे. आणि त्यांना हेही ठाऊक आहे की, अखेर गोदो जरी आला, तरी तो निराशेच्या रूपातच येईल.' आणखी एक कैद्यांच्या पत्रिकेतला अभिप्राय असा : 'या नाटकावरून प्रत्येकाने स्वतःचा निष्कर्ष काढावा. त्यात कुठलेही नैतिक तात्पर्य सांगितलेले नाही. कुठलीही आशा दाखवलेली नाही. 'गोदो'ची आपण वाट पाहत आहोत आणि वाट पाहतच राहू. अगदी कंटाळा आला आणि आपण गोदोला सोडून जायचं ठरवलं, तरी आपल्याला जायला दुसरी जागा उरलेली नाही...'

हे नाटक कैद्यांनी इतके उचलून का धरावे?– कदाचित त्यात त्यांना त्यांचा स्वतःचा अनुभव–काळ, प्रतीक्षा, आशा, निराशा यांविषयीचा अनुभव –आळून आलेला दिसला असावा. तसेच पोझो–लकी यांच्यातले पर-आत्म-पीडनात्मक परस्परावलंबन, आणि व्लादिमीर–एस्ट्रॅगन यांच्यातले द्वंद्वात्मक प्रेम-द्वेषमूलक संबंध यांतून त्यांना स्वतःला अनुभवाला आलेले, मानवी नातेसंबंधाचे सत्य गवसले असावे.

शिवाय आणखी एक महत्त्वाची बाब म्हणजे, 'नाटक' या वस्तूला चिकटलेले सांकेतिक, पारंपरिक व साचेबंद कल्पनांचे जोखड त्यांच्या मनावर नसावे व पूर्वसंकेतांपासून अलिप्त अशा मुक्त व ताज्या मनाने त्यांनी स्टेजवर जे काही घडते आहे, त्याचा 'नाटक' म्हणून स्वीकार केला असावा. आणि प्रेक्षकाचा हाच 'अॅप्रोच' व्यस्त नाटकाला अभिप्रेत आहे.

सर्वसामान्य प्रेक्षकाच्या दृष्टीने 'चांगले' नाटक आणि रंगभूमीचे संकेत ठोकरून लावणारे बंडखोर, व्यस्ततावादी नाटक ह्यांत फरक तो कोणता?– तर हा फरक जास्त मूलभूत व सर्वस्पर्शी स्वरूपाचा आहे. नाटककाराचा जीवनविषयक दृष्टिकोन, नाटकाचा तात्त्विक आशय, अनघड घाट, संविधानक, व्यक्तिचित्रण, भाषा अशा सर्वच नाटकीय घटकांबाबत लोकप्रिय नाटकापेक्षा व्यस्ततावादी नाटकाचा रोख वेगळा व सर्वस्वी अभिनव पद्धतीचा आहे.

लोकप्रिय यशस्वी नाटक हे सुबक घडवलेले नाटक (वेल मेड प्ले) असते. त्यात कौशल्याने रचलेले संविधानक, कथावस्तूचा कालाधिष्ठित क्रमशः व तर्कसंगत विकास, सुसंवादी व निश्चित ठाम प्रेरणांनी युक्त असे व्यक्तिचित्रण; व्यक्तिचित्रणातले सूक्ष्म मनोविश्लेषण व प्रत्ययक्षमता; आशयात एक ठाशीव ठामपणा, त्याची तर्कशुद्ध मांडणी व निश्चित उद्दिष्टाकडे वाटचाल; कथानकाचा प्रारंभ–उत्कर्ष व शेवट हा आखीव–रेखीव आणि निरगाठ–उकल अशा तंत्राने बद्ध व उत्कंठावर्धक आणि नाटकातल्या संवादांत चतुर कोटिबाजपणा, एक चटपटीतपणा (स्मार्टनेस), हजरजबाबी विनोद, टाळीबाज सुभाषिते आणि हमखास रडू फुटेल (विशेषतः स्त्रीवर्गाला) अशी भावविवशता असते. शिवाय नाटक संपल्यावर प्रेक्षकाच्या मनात कसली 'मळमळ' राहत नाही. तो शुद्ध व स्वच्छ मनाने घरी परततो.

याउलट व्यस्ततावादी नाटकात तथाकथित अर्थाने संविधानक नसते. कित्येकदा नाटकाच्या सुरुवातीचे दृश्य पुन्हा शेवटी दिसते व आवर्त पूर्ण होते. अशा रीतीने नाटकाला एक वर्तुळाकार घाट लाभतो. जिथे 'सुरुवात हाच शेवट' आणि 'काहीही घडत नाही' (नथिंग हॅपन्स) अशी तात्त्विक प्रमेये नाटकाच्या आशयात गर्भित असतात, तिथे वर्तुळाकार घाट हा अपरिहार्यच ठरतो. कधी व्यस्त नाटकात प्रारंभीचे जे घटित (सिच्युएशन) त्याचीच तीव्रता–कर्कशता पुढे वाढवत नेऊन नाट्यमय परिणाम साधला जातो; तर कधी व्यस्ततेच्या तत्त्वांचा परिपोष करणाऱ्या घटितांची एक मालिकाच रचली जाते. आयुष्याचा ओघ एका विशिष्ट बिंदूशी येऊन स्थिरावला आहे, गोठला आहे असा प्रत्यय देणारे स्थिरचित्रण (स्टील लाइफ) काही नाटकांतून आढळते. उदाहरणार्थ, सॅम्युअल बेकेटची नाटके. व्यस्त नाटकात सुसंवादी व सुसंगत अशी व्यक्तिचित्रे नसतात; असतात ती कित्येकदा यांत्रिक कळसूत्री बाहुली. व्यस्त नाटक म्हणजे एक प्रकारचा पपेट शो. कित्येकदा ही पात्रे म्हणजे काही मूलभूत मानवी प्रवृत्ती–विकृतींची, अमूर्त संकल्पनांची, तत्त्वज्ञानात्मक भाषितांची 'सिम्बल्स'– प्रतीके असतात. पात्रांच्या स्वभावपरिपोषातली निश्चिती व सुसंवाद इथे आढळणार नाही. नाटकाच्या ओघात पात्रे मधेच आपला मूळ स्वभावधर्म सोडून भलताच

व कधी मुळाशी विसंगत वा विरोधी स्वभावधर्म धारण करतील ह्याचा भरवसा नसतो. उदाहरणार्थ, 'वेटिंग फॉर गोदो' मध्ये लकी–पोझोमधली मालक–गुलाम संबंधांची आलटापालट; किंवा 'द मेड्स' मधल्या दासींनी एकमेकींचे वा मालकिणीचे 'स्वभाव' धारण करणे. व्यस्त नाटकांतली पात्रे ही 'पपेट्स' असल्याने ती कधी स्वेच्छेने वा एखाद्या मानसिक प्रेरणेने कोणतीही कृती करीत नाहीत. ती करतात त्या केवळ प्रतिक्षेपी क्रिया–प्रतिक्रिया असतात व त्यातही काही ताळमेळ असतो अशातला भाग नाही. पुढच्याच क्षणी मागच्याला छेद देणारी एखादी प्रतिक्षेपी क्रिया त्यांच्या हातून घडते. व्यस्त नाटकातले संवाद म्हणजे तर आणखीनच मौज आहे. त्यात पात्रांची असंबद्ध व निरर्थक अशी अखंड वैतागवाणी बडबड, भ्रमिष्टपणे बरळणे, अस्पष्ट कुजबुज असे सारे प्रकार मौजूद असतात. व्यस्त नाटक संपल्यावर प्रेक्षकाच्या मनात 'मळमळ' सुरू होते. म्हणजे नाटक रंगमंचावर संपले तरी प्रेक्षकाच्या मनात शिल्लक उरतेच. हे असे का ? – आणि यां-सारखेच आणखीही काही प्रश्न घेऊन प्रेक्षक घरी जातो.

म्हणजे असे म्हणता येईल की, यशस्वी लोकप्रिय नाटक हा 'निसर्गापुढे धरलेला आरसा' आहे; की ज्यात उत्तम व सूक्ष्म निरीक्षणाने युक्त असे जगाचे व्यवहार व रीतीभाती अनुकरणात्मक शैलीने यथा-तथ्य प्रतिबिंबित केल्या जातात. या उलट व्यस्तता-वादी नाटक म्हणजे 'मानवी अंतर्मनाचा आरसा' होय. त्यात माणसाच्या अंतर्विश्वाचे– मानवी अंत-र्मनातली स्वप्ने, भयसूचक दुःस्वप्ने, वेडेवाकडे वासनातरंग व स्वैर संज्ञाप्रवाह, तरल कल्पना व प्रतिमा, अमूर्त संकल्पना यांचे प्रतिबिंब पडलेले दिसून येते.

व्यस्त नाटकाची गणना कित्येकदा न–नाट्य वा प्रतिनाट्य म्हणून– 'अँटी प्ले' म्हणून केली जाते. काही नाटकांतून स्थळ–काळ निश्चितपणे सुचवलेले नसतात. उदाहरणार्थ, आयनेस्कोच्या 'द बाल्ड सोप्रानो' या नाटकात सुरूवातीला भिंतीवरच्या घड्याळात तासांचे १७ ठोके पडतात. कधी पात्रांच्या नाव–गावाचा पत्ता नसतो. काही पात्रे निनावी असतात, तर काही उनाड भटके. घटितांच्या संभाव्यतेचे तसेच भौतिक निसर्गनियमांचे संकेतही पार धुडकावून लावलेले असतात. आयनेस्को-च्याच 'जॅक ऑर द सब्मिशन' या नाटकात दोन–दोन, तीन–तीन नाकांच्या बाया दिसतात. किंवा 'आमेदी' मध्ये १५ वर्षांपूर्वी मरून पडलेल्या प्रेताची बेसुमार वाढ होते. व्यस्त नाटकात कित्येकदा हेही स्पष्ट नसते की, एखादी घटना दुःस्वप्नांचे विश्व साकार करते आहे, की प्रत्यक्ष वास्तवाचे संसूचन ? – कारण एकाच दृश्यमालिकेतले एक घटित दुःस्वप्नसदृश काव्यात्म प्रतिमांची आरास रचते आणि त्या पुढचेच दृश्य विदुषकी थाटाची फार्सिकल धमाल स्टेजवर उडवून देते. किंवा अचानक कॅबरेसदृश उत्तानता दिसू लागते. आणि केवळ अशाच अविचारी वेड्या नाट्य-विश्वात दोन 'अनोळखी' स्त्रीपुरुष एकमेकांना भेटतात आणि बराच वेळ चाललेल्या अदबीच्या सौजन्यपूर्ण संभाषणानंतर त्यांच्या हे ध्यानात येते की, ज्या अर्थी आपण एका रस्त्यावर, एका चाळीत, एका घरात, एका खोलीत, एकाच बिछान्यात राहतो आहोत, त्या अर्थी आपण नक्कीच एकमेकांचे नवरा–बायको असलो पाहिजे. आणि हे लक्षात येताच ते आश्चर्यचकित होतात (द बाल्ड सोप्रानो). किंवा 'पिनबॉल मशीन' सारख्या साध्या क्षुल्लक यंत्राचे अर्थशास्त्र व सौंदर्य-शास्त्र यांवर चर्चा करण्यात काही व्यक्तींची अवघी आयुष्ये निघून जातात (आदामॉव्हचे 'द पिंग-पाँग'). इथे व्यस्त नाटकात जे घडते, ते अघटित असते. ते बौद्धिक नियंत्रणापलीकडचे–विवेकाधि-ष्ठित प्रेरणांना व तार्किकतेच्या कुंपणाला ओलांडून पलीकडे जाणारे असते. जे घडते ते केवळ अतर्क्य योगायोगाने, यदृच्छेने व अत्यंत विस्कळितपणे घडत असते. अनियंत्रित वेड्या नियतीचे ते लहरी चाळे असतात आणि म्हणूनच व्यस्त नाटकात अत्तीं-द्रिय गूढ भावाला आशयाच्या केंद्रस्थानी बसवले जाते.

व्यस्त नाटककारांचे क्रांतिकारकत्व त्यांच्या आगळ्या भाषाविषयक दृष्टिकोणांत दिसून येते. भाषा हे अभिव्यक्तीचे साधन म्हणून त्यांना फार अपुरे, मर्यादित व अविश्वसनीय वाटते. म्हणून ते शब्दकोशातल्या शब्दांच्या निरर्थक जंत्र्या, काही

अनुक्रमणिका

ठराविक वाक्यांची लांबलचक व कंटाळवाणी पुनरुक्ती, ठोकळेबाज वाक्संप्रदाय, झिजून गुळगुळीत झालेले वाक्प्रचार, निर्जीव व शिळी सुभाषिते व घोषवाक्ये, वरवरच्या सौजन्यपूर्ण व अदबशीर संभाषणातली निरर्थक यांत्रिकता, शब्दांमधला पोकळपणा व फोलपणा यांसारखे घटक आपल्या नाटकांतल्या संवादांतून वापरून त्यांतून समाजमान्य व शिष्टसंमत भाषेचे जाणूनबुजून अवमूल्यन करतात, विडंबन करतात. हा भाषेचा शिळेपणा व शब्दांचा फोलपणा आयनेस्कोला फार तीव्रतेने जाणवला आहे. सांकेतिक भाषिक अभिव्यक्तीच्या मर्यादा उघड करण्यासाठी त्याने 'द बाल्ड सोप्रानो' व 'द लेसन' यांसारखी नाटके लिहिली. आपण नाट्यलेखनाची सुरुवात कशी केली, हे तो आपल्या 'द ट्रॅजेडी ऑफ लँग्वेज' (१९६०) या लेखात नमूद करतो : त्याने इंग्रजी भाषा शिकायला सुरुवात केली. वाक्संप्रदाय–कोशातून काही वाक्ये वाचायला व घोकायला सुरूवात केली. तेव्हा त्याच्या असे लक्षात आले की, ती वाक्ये म्हणजे एकेकाळी जिवंत असलेल्या बोलभाषेची आता निर्जीव व दगडी प्रेतेच झाली होती. त्यातून त्याला अचानक भाषेच्या शोकांतिकेची जाणीव झाली. या शोकात्म जाणीवेतूनच त्याने आपले 'द बाल्ड सोप्रानो' हे पहिले नाटक लिहिले. बेकेटही भाषेचे विघटन, अर्थशक्तीचा ऱ्हास जाणवून देण्यासाठी आपल्या नाटकांतून भाषा वापरतो. कित्येकदा रंगमंचावर पात्रे जी भाषा बोलतात व त्यास अनुसरून जी कृती करतात, त्यात तफावत असते; इतकेच नव्हे तर विरोधही असतो. 'वेटिंग फॉर गोदो' मध्ये व्लादिमीर– एस्ट्रॅगन हे प्रत्येक अंकाच्या शेवटी 'चला, आता निघू या–' म्हणतात; पण जागचे हालत नाहीत. जागीच खिळून राहतात. गोदोने त्यांना दिलेली वचने संदिग्ध व अनिश्चित आहेत. लकी तत्त्वज्ञाचा आव आणून जे लंबेचवडे भाषण ठोकतो, ते म्हणजे केवळ असंबद्ध शब्दांची मालिका आहे, की ज्यातून केवळ तत्त्वज्ञानाच्या परिभाषेचा भास होईल. हॅमला सोडून जाण्याची भाषा क्लोव्ह करतो; पण तोही जागचा हालत नाही ('एन्डगेम'). बेकेटचे 'ॲक्ट विदाउट वर्ड्स' म्हणजे शब्दाविना कृती. एक मूकनाट्य. तेव्हा बेकेटची वाटचाल एका अंतिम मूकपणाकडे (अल्टिमेट सायलेन्स) चाललेली आहे, हेच दिसून येते. जिथे आशयात अनिश्चितता असेल, तिथे अर्थात निश्चितता कुठून येणार ? – आणि कोणत्याही प्रकारची निश्चितता गाठण्यातली अशक्यता, हाच बेकेटच्या नाटकांचा मूलभूत आशय आहे. ज्या जगाची अंतिम उद्दिष्टे हरवली आहेत अशा हेतुशून्य जगात भाषा हा इतर मानवी कृतींप्रमाणेच केवळ 'वेळ घालवण्याचा निरर्थक खेळ' होऊन बसतो. संवादाचे–संप्रेषणाचे माध्यम म्हणून भाषेने आपली अर्थपूर्णता व विश्वासार्हता गमावली आहे, हेच बेकेट व अन्य व्यस्ततावादी नाटककार दाखवून देतात. भाषेचे निःसत्त्व क्षयी रूप आयनेस्कोही आपल्या नाटकांतून फार समर्थपणे दाखवून देतो. वर 'द बाल्ड सोप्रानो'चा उल्लेख आलाच आहे. 'द लेसन' मध्ये तो निरुपद्रवी भाषिक उक्तीमागे हिंसक कृती दडल्याचे दाखवून देतो. त्याच्या 'द न्यू टेनन्ट' मध्ये स्टेज प्रॉपर्टी ही भाषेपेक्षा महत्त्वाची ठरते. 'द चेअर्स' या समर्थ नाटकातली काव्यात्म भेदकता तिच्या भाषिक वापरात नसून; त्यातली पात्रे ही भाषा स्टेजवरच्या रिकाम्या खुर्च्यांना उद्देशून बोलतात, या घटितात आहे.

पारंपरिक नाटकांमध्ये भाषा हेच अभिव्यक्तीचे प्रमुख माध्यम असते आणि इथे नेमके तेच नाकारले जाते. त्यामुळे आपोआपच या नाटकांना एक प्रकारचे 'अ–साहित्यिक' (नॉन लिटररी) किंवा 'प्रतिसाहित्यिक' (ॲंटी लिटररी) मूल्य प्राप्त होते. आजच्या युगातल्या प्रतिसाहित्यिक चळवळीचाच हा एक भाग आहे. चित्रकलेत पारंपरिक साहित्यिक विषय टाळणाऱ्या अमूर्त चित्रप्रणालीने (ॲब्स्ट्रॅक्ट पेंटिंग) या चळवळीची सुरुवात केली आणि व्यस्त नाटक हे त्या पुढचे पाऊल– साहित्यातूनच साहित्यिक मूल्य नाकारण्याचे– आहे.

भाषा नाकारल्यावर अभिव्यक्तीचे माध्यम म्हणून हे नाटककार रंगमंच-इतिहासाच्या प्रारंभकाळातील काही साहित्यपूर्व (प्री-लिटररी) साधनांचा वापर करतात : उदाहरणार्थ, रस्त्यावरचे गारुडी, वैदू, जादूगार यांच्या क्लृप्त्या; संगीत–सभागृह, जत्रेचे आवार वगैरेंमधले वातावरण; सर्कसमधले कसरतपटू व विदूषक; मूकपटातले हास्यस्फोटक व दणकट (रोबस्ट) जग वगैरे. आयनेस्को हा चार्ली चॅप्लीन,

बस्टर कीटन, लॉरेल-हार्डी इत्यादी विनोदी नटांच्या धर्तीचे फार्सिकल विनोद आपल्या नाटकांतून वापरतो. तो जाणूनबुजून आपल्या नाटकांना विदुषकी बाज देतो; पण त्यात दुखरा व करुण-गंभीर असा अंतस्थ सूर असतो.

याखेरीज व्यस्ततावादी नाटककार भाषेव्यतिरिक्त अन्य रंगमंचीय साधनांचा वापरही मोठ्या खुबीने करतात. नाटकातील पात्रांचे येणे-जाणे, छायाप्रकाशाचा खेळ, प्रतीकात्मक व काव्यात्म नेपथ्य, पात्रांच्या वेशभूषांमधले वैचित्र्य व विरोधाभास; निरनिराळे ध्वनिप्रकार व आवाज, पात्रांच्या अतिरेकी हालचाली व पवित्रे, वागणे-बोलणे-धडपडणे-गळचात पडणे-कळसूत्री बाहुल्यांसारख्या यांत्रिक व अतिशयोक्त हालचाली व प्रतिक्षेपी क्रिया-प्रतिक्रिया वगैरे साधनांचा वापर ते यथेच्छ व मनमुराद करतात. त्यामुळे नाटकातला तात्त्विक आशय प्रेक्षकांना कळला नाही, तरी एक वैचित्र्यपूर्ण मनोरंजन या नाटकांतून त्यांना सहजगत्या लाभते. म्हणूनच सुरुवातीला प्रेक्षकांच्या टिंगल-टवाळीला व निषेधाला बळी पडलेली ही नाटके आस्ते आस्ते युरोपीय रंगभूमीवर लोकप्रिय होत गेली. आपल्या विदूषकी विनोदाने प्रेक्षकांना हासवता हासवता, अंतर्यामीच्या कारुण्याने गंभीर व विचारप्रवृत्त करू लागली. या दृष्टीने रंगमंचीय घटकांचा पुरेपूर वापर करून घेणारी ही नाटके म्हणजे 'विशुद्ध रंगभूमी' चे (प्युअर थिएटर) उत्तम नमुने मानली जाऊ लागली.

नाटकाचे भाषा हे अर्थनिष्पत्तीचे साधन नाकारून ही नाटके एकूणच समग्र अर्थप्रतीती नाकारतात, असे म्हणणे उचित ठरणार नाही. उलट ती जास्तीत जास्त परिपूर्णतेने अर्थ प्रकट करतात, असेही म्हणता येईल. अर्थाचे खोलवर स्तर उलगडून दाखवण्याचा त्यांचा प्रयत्न असतो. मानवी जीवनातील मूलवास्तवाचे जास्तीत जास्त सच्चे व गुंतागुंतीचे चित्र उभे करण्याकडे त्यांचा कल असतो. हे साधण्यासाठी ते दृश्य प्रतिमा व घटिते यांचा अधिकाधिक वापर करतात. मानवी स्थितीतल्या अंतर्गत विसंगती व विरोधाभास टाळून-आशयाचे फिके-गडद असे आतले-बाहेरचे रंग टाळून-आशयाला जास्त सोपेपणा आणणे त्यांना मान्य नाही. शिवाय ही नाटके केवळ अर्थनिष्पत्तीच करतात, असे नसून ती आपल्या आजच्या युगातील काही मूलभूत प्रश्नांना सामोरे जायला प्रेक्षकांना भाग पाडतात.

व्यस्ततावादी रंगभूमी विश्वाचे अनाकलनीय, विसंवादी स्वरूप प्रकट करते. व्यक्ती व तिच्या भोवतालचे विश्व यांच्यातल्या घटस्फोटाची जाणीव करून देते. रंगभूमीवर जे काही घडते, ते संवेदनक्षम व सुजाण प्रेक्षक तटस्थ व अलिप्त नजरेने पाहतो. स्टेजवरच्या नानाविध घटितांचा अनोखा आकृतिबंध त्याला अनाकलनीय वाटतो; त्यांचा समग्र अन्वयार्थ त्याच्या आकलनाच्या पलीकडचा असतो. एखाद्या गूढ अज्ञात प्रदेशात परक्या नागरिकाने प्रवेश करावा, तिथली भाषा व वातावरण त्याच्या फारसे परिचयाचे नसावे आणि अशा अनोळखी कुतुहलाच्या नजरेने त्याने त्या प्रदेशातले गूढ जीवन न्याहाळावे, तसा अनुभव प्रेक्षकाला येतो. आकलनापलीकडच्या व्यक्ती व प्रसंग समोर घडत असल्याने तो त्याच्याशी संपूर्ण तादात्म्य पावत नाही, एकरूप होत नाही. ब्रेक्टचा नाटक आणि प्रेक्षक यांच्यातील परात्मभावाचा (एलियनेशन) सिद्धांत इथे पूर्ण प्रत्ययास येतो. तसा तो खुद्द ब्रेक्टच्या नाटकांतूनही येत नाही. 'नट आणि प्रेक्षक यांच्यातील तादात्म्याला प्रतिबंध' असे या परात्मभावाचे स्वरूप असते. भावनिक तादात्म्यापेक्षा काहीशी गोंधळलेली, पण चिकित्सक प्रतिक्रिया इथे प्रेक्षक देतो. स्टेजवरची घटिते जरी व्यस्त असली, तरी त्यांच्या व्यस्ततेसह ती कुठेतरी वास्तव जीवनाशी संबद्ध असतात आणि हे नाते काहीसे ओळखू येते. म्हणून प्रेक्षकाच्या आस्वादाचा लंबक कधी आकलनाच्या, तर कधी अनाकलनीयतेच्या टोकाकडे एकसारखा झुकत असतो. अशा रीतीने प्रेक्षकाला आपल्या अस्तित्वाच्या विवेकशून्य (इर्‌रॅशनल) बाजूला सामोरे जावे लागते. अशा प्रकारे या नाटकांतील व्यस्त व प्रकल्पनात्मक (फँटॅस्टिक) घटिते ही अंतिमत: मानवी स्थितीच्या मुळाशी असलेली विवेकशून्यता आणि बाह्यत: तार्किक संगतीने बद्ध असल्यासारख्या वाटणाऱ्या या स्थितीमधली भ्रामकता यांचा प्रभावी आविष्कार घडवतात.

आजच्या आधुनिक जगात माणसाच्या वाट्याला येणारे आयुष्यातले वास्तव हे पारंपरिक नाटकात

दाखवले जाते तितके साधे-सरळ कधीच नसते. हे वास्तव संमिश्र, गुंतागुंतीचे, अनेक पैलूंनी युक्त व एकाचवेळी भिन्नभिन्न पातळ्यांवर वावरणारे असते. आणि हे सर्व व्यक्त करण्यासाठी भाषा–तिची सरळसोट अभिव्यक्तीची मोडणी लक्षात घेता–साहजिकच अपुरी व मर्यादित ठरते, हे आपण पाहिले आहेच. तेव्हा वास्तवता ही तिच्या संमिश्र व गुंतागुंतीच्या रूपासह स्टेजवर प्रत्यक्ष अभिनीत करणे, कार्यान्वित करणे, हेच तिच्या समग्र–संपूर्ण अभिव्यक्तीसाठी अपरिहार्य ठरते. आणि म्हणूनच, रंगभूमी हे भाषा वा साहित्यापेक्षा अधिक प्रभावी व अनेकविध पैलूंनी युक्त असे माध्यम असल्याने केवळ तेच मानवी स्थितीतल्या गोंधळलेल्या अवस्थेचे गुंतागुंतीचे चित्रण यथार्थपणे व प्रभावीपणे करू शकते. रंगभूमी हेच संमिश्र वास्तवचित्रणाचे एकमेव माध्यम आहे.

आजची ही मानवी स्थिती अशी आहे की, ज्यात माणूस हा विराट विश्वाच्या पार्श्वभूमीवर अत्यंत नगण्य व लहानखुरा, असहाय्य व असुरक्षित आहे. हे विश्व व त्यातील अटळ, संपूर्ण नैराश्यग्रस्तता; विसंगती व व्यस्तता; मृत्यू व सर्वनाश ह्यांचा माणसाला कधीच थांग लागत नाही. हे विश्व अनाकलनीय आहे. आणि अशा या विश्वात माणसाचे सगळे भगीरथ प्रयत्न, त्याची उपक्रमशीलता व पराक्रम हे अंतिमतः व्यर्थ व निरर्थकच ठरतात. मृत्यूच्या अटळतेच्या पार्श्वभूमीवर मानवी अस्तित्वाचे क्षणभंगुरत्व हे जास्तच तीव्रतेने जाणवते. माणसा–माणसांमध्ये संवाद साधणे ही अशक्य कोटीतली बाब आहे आणि हे विश्व अखेरपर्यंत अगाध असे 'गूढ'च राहणार; हेच अखेर अंतिम सत्य आहे. तेव्हा या विदारक सत्याची कटू व प्रखर जाणीव माणसाला करून देणे; या वस्तुस्थितीला सामोरे जाऊन ती त्याला स्वीकारण्यास भाग पाडणे, हे व्यस्त रंगभूमीचे खरेखुरे जीवितकार्य होय. या कटू सत्याची जाणीव व स्वीकार हा एक प्रकारे मुक्तीचे कार्य करीत असतो. आपल्या सर्व ध्येयाकांक्षांमधली मूलभूत व्यस्तता एकदा का माणसाला जाणवली की, त्याचे मन शांत व स्थितप्रज्ञ होते. त्या ध्येयाकांक्षांनी तो झपाटून जात नाही व अपयशाने खचूनही जात नाही. मगच खरे, या व्यस्ततेकडे पाहून हासण्याचे बळ त्याच्या अंगी येते.

विश्व हे गुंतागुंतीचे व कठोर, विसंगत व प्रत्यक्ष वास्तवाइतकेच अर्थ लावण्यास कठीण, असे त्याचे चित्रण केल्यामुळे, व्यस्त रंगभूमी प्रेक्षकाला नाटकाचा स्वतःला अभिप्रेत असलेला अर्थ लावण्यास मोकळीक देते. स्टेजवर जे चालले आहे ते समजावून घेणे, त्यातून अर्थनिष्पत्ती करणे हे नाटक पाहतापाहताच प्रेक्षकाला करावयाचे असते. ह्यात एक बौद्धिक आव्हान व आनंद आहे. अशा रीतीने प्रेक्षकाच्या चिकित्सक वृत्तीचे उद्दीपन ही नाटके करतात. वास्तवाशी समायोजन कसे साधता येईल, ह्याच्या दिशा या नाटकांच्या आकलन-आस्वादातून प्रेक्षकाला प्राप्त होतात. जग हे अत्यंत गुंतागुंतीचे व कोणत्याही निश्चित तत्त्वप्रणालीच्या चौकटीत न सामावणारे आहे, असा प्रत्यय एकदा आला, की संभाव्य अर्थनिष्पत्तीच्या अनेकविध शक्यता त्यातून आपोआपच उपलब्ध होतात. उदाहरणार्थ, आदामॉव्हच्या 'द पिंगपाँग' नाटकातली पिनबॉल मशीन व त्याभोवती निर्माण केलेली आभासमय तत्त्वप्रणाली ही कोणत्याही धार्मिक वा राजकीय तत्त्वप्रणालीतला पोकळपणा व वैयर्थ्य सूचित करते. पैशामागे धावणाऱ्या लोकांमधली स्वार्थपरायण व नफेबाज व्यापारी वृत्ती व त्यामागचा आत्यंतिक लोभीपणा यांवरचे रूपक असाही या नाटकाचा अर्थ लावता येईल. आजच्या जगातील मानवी जीवनाचे यांत्रिकीकरण त्यातून कुणाला जाणवेल. अशा प्रकारे अनेकार्थसूचकता हे व्यस्त नाटकांच्या आशयाचे एक व्यवच्छेदक लक्षण मानता येईल. या संदर्भात बेकेटच्या 'वेटिंग फॉर गोदो' व आयनेस्कोच्या 'चेअर्स', 'ऱ्हाइनोसेरॉस' या नाटकांचा विचार आपण मागे केलेला आहेच.

पारंपरिक रंगभूमी व व्यस्त रंगभूमी यांच्यातला मूलभूत व व्यवच्छेदक फरक मुख्यतः ह्याच मुद्यात आहे. सांकेतिक वा पारंपरिक नाटकाचा आशय हा सर्वमान्य व सर्वज्ञात अशा काही गृहितांवर–मूल्यांच्या व जीवनविषयक विवेकनिष्ठ व बुद्धिवादी दृष्टिकोणाच्या पक्क्या बैठकीवर आधारलेला असतो. त्यात एक ठाम व निश्चित असे उद्दिष्ट वा प्रयोजन असते आणि त्या दिशेनेच नाटकातील

अनुक्रमणिका

घटना– प्रसंगांची सरळ वाटचाल होत असते. किंवा एखादी निश्चित समस्या नाटकातून मांडलेली असते, की ज्या समस्येचे काही ना काही उत्तर हे संभवतेच. उदाहरणार्थ, 'हॅम्लेट आपल्या बापाच्या वधाचा सूड घेईल का ?' – 'ऑथेल्लोचा सर्वनाश घडवून आणण्यात इयागो यशस्वी होईल का ?' – 'नोरा आपल्या नवऱ्याला सोडून जाईल का ?' – अशांसारखे प्रश्न पारंपरिक नाटके उपस्थित करीत असतात व त्यांना काही ना काही उत्तरे ही संभवतातच. सांकेतिक नाटकातल्या घटना एका निश्चित व पूर्वनियोजित शेवटाच्या दिशेने प्रवास करीत असतात. तेव्हा तो शेवट गाठला जाईल का ?– तो कशा प्रकारे गाठला जाईल ? – हे प्रेक्षकांना आधी ठाऊक नसते व त्यांचे कुतूहल 'पुढे काय घडणार ? – या गोष्टीवरच केंद्रित झालेले असते. या उलट व्यस्त नाटकामध्ये घटना तार्किक अनुमानाच्या अनुषंगाने कधीच घडत नाहीत. त्यांची वाटचाल सरळ रेषेत कधीच नसते. उलट अज्ञात अशा गृहीताकडून अनाकलनीय अशा निष्कर्षाकडे ही नाटके वाटचाल करतात. नाटककार कुठे चालला आहे, ह्याचा प्रेक्षकाला अंदाज बांधता येत नाही. त्यामुळे पुढे काय घडणार ?– याचे कुतूहल सहसा त्याच्या मनात निर्माण होत नाही (स्टेजवर जरी अतिशय अतर्क्य, अनपेक्षित व असंभाव्य घटना घडत असल्या तरी). या उलट स्टेजवर 'जे काही घडते आहे' त्याबद्दलच्या आपल्या आकलनात भर पडेल असे कोणते घटित आता पुढे येईल ? – अशा प्रकारचे एक आगळेच कुतूहल व्यस्त नाटक प्रेक्षकाच्या मनात निर्माण करते. या नाटकातली घटिते प्रेक्षकाच्या मनात भिन्न भिन्न पातळ्यांवर, परस्परविरोधी व गोंधळात टाकणारे अनेकविध सूचक पर्याय उभे करतात. पण प्रश्नाचे अंतिम स्वरूपातले निश्चित उत्तर कधीच पुरवले जात नाही. या नाटकांतून मानवी अस्तित्वाविषयी व भवितव्याविषयी असे प्रश्न उपस्थित केले जातात, की ज्यांना कधीच उत्तरे नसतात. तेव्हा व्यस्त नाटक आपल्या प्रेक्षकाच्या मनात 'पुढे काय घडणार' असे कुतूहल निर्माण करीत नाही; तर 'या नाटकाचा संभाव्य अर्थ काय असू शकेल' ह्याचे कुतूहल निर्माण करते. नाटक संपले तरी हे कुतूहल शिल्लक उरतेच. मात्र प्रेक्षकाने आपली चिकित्सक वृत्ती जागृत ठेवली पाहिजे व बौद्धिक क्षमता कसाला लावली पाहिजे. नाटकाने त्याची विचारशक्ती उद्दीपित होऊन त्याच्या विचारांना चालना मिळाली पाहिजे; तो अंतर्मुख व अस्वस्थ झाला पाहिजे, ही व्यस्त रंगभूमीची तिच्या प्रेक्षकाकडून अपेक्षा आहे. मग प्रत्येक प्रेक्षक कदाचित या नाटकाचा स्वतःचा असा वेगळा अर्थ लावू शकेल; पण त्यासाठी बौद्धिक परिश्रमांची, नाटक पाहतेवेळी तो ज्या अनुभवातून गेला असेल त्या अनुभवाचे मूल्यमापन करण्याची नितांत गरज आहे. या अर्थाने व्यस्ततावादी रंगभूमी ही खरीखुरी बुद्धिवादी रंगभूमी आहे. (मग त्यातल्या घटना अतर्क्य व बुद्धीला न पटणाऱ्या, ओबडधोबड व भडक, अतिशय रासवट, अतिरेकी व अतिशयोक्त, ग्राम्य व बीभत्स, चमत्कृतिपूर्ण व विदूषकी ढंगाच्या असतीलही). पण अंतिमतः ही नाटके काही खऱ्याखुऱ्या बौद्धिक समस्या–आजच्या युगाचे प्रश्न–तत्त्वज्ञानात्मक विरोधाभास–प्रेक्षकापुढे नेहमीच उभे करीत आली आहेत व पुढेही करीत राहणार आहेत. ह्या समस्या सुटणाऱ्या नाहीत, ह्या प्रश्नांना उत्तरे नाहीत हे जरी प्रेक्षक जाणून असला, तरी त्यांची उत्तरे शोधण्याचे प्रयत्न हे त्याला करावे लागतीलच. अमूर्त संकल्पनांचे मानवीकरण करणाऱ्या रूपकात्मक–प्रतीकात्मक चित्रणाच्या परंपरेतीलच ही नाटके आहेत. प्रेक्षकाला या प्रतीका–रूपकांतून आपल्या दैनंदिन जीवनातील काही घटनांचा प्रत्यय येईलही. पण आजच्या काळातील ही नाटयमय गूढ रहस्ये प्रेक्षकाला कुठलाही निश्चित उत्तराचा दिलासा देत नाहीत. उत्तरे हरवली असली तरी आपल्या आजच्या काळात अस्तित्वाचे गूढ हे शिल्लक उरतेच– संमिश्र, गुंतागुंतीचे, अनाकलनीय व विरोधाभासात्मक असे अस्तित्वाचे गूढ !

* * *

साधारणपणे १९६५ नंतर युरोपीय रंगभूमीवरील व्यस्ततावादी नाट्यप्रकारास ओहोटी लागली. आज ही चळवळ मंदावलेली दिसते. ह्याचे एक कारण असे की, संपूर्ण नाटकभर व्यस्ततावादी सूर सतत खेळवत राहणे, ही प्रक्रिया फार जिकिरीची व अवघड असते. (कित्येक नाटककारांनी केवळ

अनुक्रमणिका

एकांक लिहिले आहेत, ही वस्तुस्थिती बोलकी आहे). पण ह्याहून महत्त्वाचे व मूलभूत कारण हे की, व्यस्ततेचे तत्त्वज्ञान हा तत्त्वज्ञानाच्या व एकूणच विचाराच्या क्षेत्रातील एक ' डेड् एन्ड ' आहे; परिसीमा आहे. एका उंच कड्याच्या टोकाशी चढून गेल्यावर मागे फिरायला वाट मिळू नये (कारण मागचे सगळे दोर कापलेले असावेत) व पुढे जायलाही– कारण पुढे खोलच खोल दरी पसरलेली असावी, तशी ही ' वाटबंद ' स्थिती आहे. कारण एकदा मानवी अस्तित्व हे क्षणभंगूर आहे; अर्थशून्य, हेतुशून्य आहे; व्यस्त–विसंगत आहे, हे सांगून झाले, की मग सांगण्यासारखे काही उरतच नाही. म्हणून मग काम्यूसारखे लेखक या ' डेड् एन्ड 'पर्यंत जातच नाहीत. ते अधिक मानवतावादी व अर्थपूर्ण असे, जीवनाच्या बांधिलकीचे (कमिटमेन्ट) तत्त्व स्वीकारून या व्यस्त स्थितीतही मानवी अस्तित्व अधिक सार्थ कसे करता येईल, ह्याचाच विचार करतात.

व्यस्ततावादी नाटकांची चळवळ आज तरी ओसरलेली आहे, हे तर खरेच. पण मग अशा चळवळीचे– व व्यापक अर्थाने कोणत्याही बंडखोर, विद्रोही, प्रायोगिक नाटचचळवळीचे एकूण रंगभूमीच्या संदर्भात योगदान (कॉन्ट्रिब्यूशन) काय ? –तर हे योगदान फार मौलिक व प्रेरणादायक असेच असू शकते. कारण ही प्रायोगिक नाटके एका अर्थाने रंगभूमीवर ' लिबरेटिंग फोर्स 'चेच काम करीत असतात. पूर्वपरंपरेच्या जोखडात अडकलेल्या सांकेतिक व साचेबद्ध रंगभूमीला ते विकासाच्या नवनव्या दिशा दाखवून त्या जोखडातून मुक्त करू पाहतात. मग कालांतराने प्रायोगिक रंगभूमीच्या क्षेत्रातले प्रयोग हळूहळू व्यावसायिक रंगभूमीवर येऊन रुजतात, स्थिरावतात व कालची प्रायोगिक रंगभूमी आजची प्रस्थापितांची रंगभूमी होते व तीच उद्याच्या प्रायोगिक रंगभूमीला जन्माला घालते. अशा रीतीने ही एक रंगभूमीच्या विकासाची सतत चालणारी प्रक्रिया आहे, असेही म्हणता येईल.

संदर्भांची यादी :

1. Esslin, Martin, **The Theatre of The Absurd,** London, 1966.
2. Hall, James B.; Ulanov, Barry; Ed. **Modern Culture and the Arts,** New York, 1967.
3. Hochman, Stanley; Ed. **McGraw- Hill Encyclopedia of World Drama, 5 vols**., New Delhi, 1984.
4. McNamee, M. B. ; Cronin, J. E. ; Rogers, J. A. Ed. **Literary Types and Themes,** New York, 1971.
5. Melchinger, Soiegfried, **The Concise Encyclopedia of Modern Drama,** London, 1968.

६. सारंग, विलास, ' सॅम्युअल बेकेट : नाटककार ', **सत्यकथा,** जून १९७३, मुंबई.

○ ○ ○

अनुक्रमणिका

अनुक्रमणिका

चित्रसूची

○ ○ ○

चित्रपत्र– १



रंगायन– 'मी जिंकलो, मी हरलो'



रंगायन– 'एक शून्य बाजीराव'

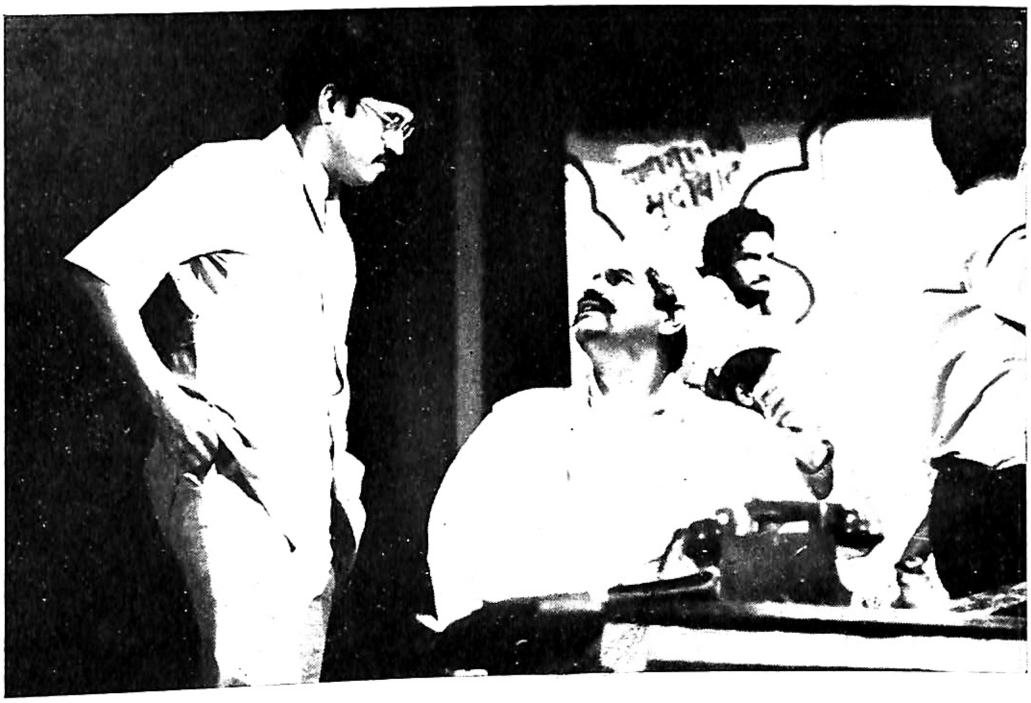


थीएटर अकॅडमी– ' घाशीराम कोतवाल '



थीएटर अकॅडमी– ' बदकांचे गुपित '

चित्रपत्र– ३



थीएटर अकॅडमी– ‘पडघम’



थीएटर अकॅडमी– ‘खेळिया’



थीएटर अकॅडमी– ' महानिर्वाण '



थीएटर अकॅडमी– ' शनवार–रविवार '

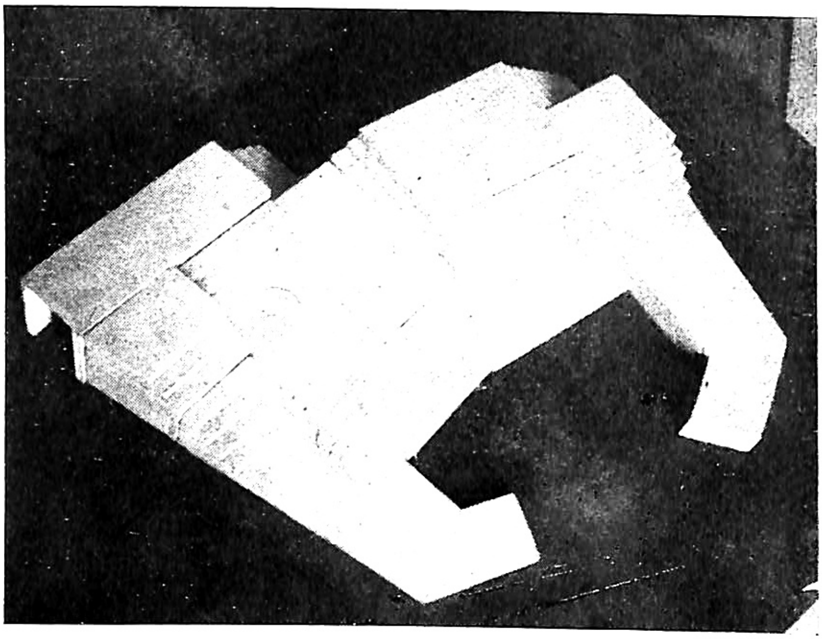


आविष्कार निर्मित 'तुघलक'

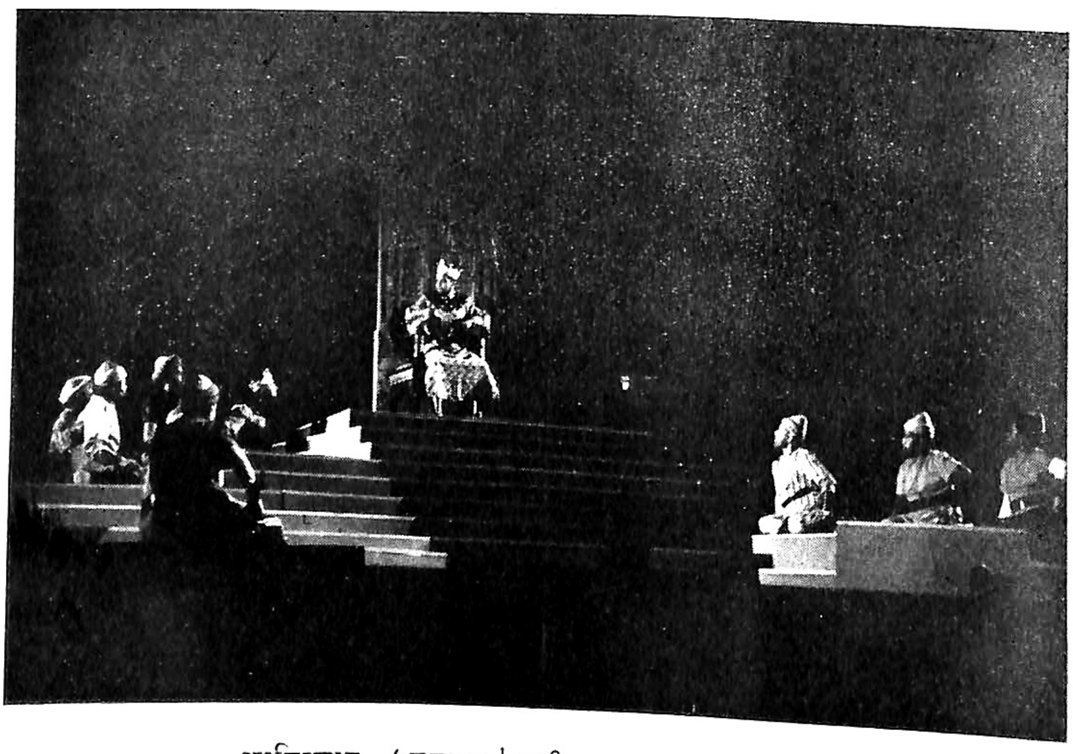


थीएटर अकॅडमी निर्मित 'बेगम बर्वे'

चित्रपत्र– ६



आविष्कार– 'तुघलक'चा सेट. नेपथ्यकार– दामू केंकरे



आविष्कार– 'तुघलक' मधील एक दरबारदृश्य

अनुक्रमणिका



आविष्कार– ' प्रतिमा '



आविष्कार– ' चांगुणा '

अनुक्रमणिका





आविष्कार– वरील छायाचित्र 'मेडिया'. खालील छायाचित्र 'दुर्गा झाली गौरी' (बालनाट्य)



आविष्कार– ' सारी रात्र '



आविष्कार– ' पाहिजे जातीचे '

अनुक्रमणिका



धि गोवा हिंदू...निर्मित– 'अभिज्ञानशाकुंतलम्'



धि गोवा हिंदू...निर्मित– 'हयवदन'

अनुक्रमणिका

श्रद्धांजली

एक थोर इतिहास–संशोधक आणि पुण्याच्या 'भारत इतिहास संशोधक मंडळा'चे कार्याध्यक्ष गणेश हरी ऊर्फ तात्यासाहेब खरे यांच्या दुःखद निधनामुळे एक महान ज्ञानयोगी व इतिहासाचार्य आपल्यातून गेला आहे. अखेरपर्यंत ते सर्वार्थाने कार्यरत होते आणि वयाच्या ८५ व्या वर्षीसुद्धा त्यांची ज्ञानसाधना तरुणाच्या जिद्दीनेच चालू होती. अखेरच्या दिवसांत ते शिव-चरित्र हातावेगळे करण्यात मग्न होते. त्यांना आणखी काही वर्षे आयुष्य लाभले असते, तर एक साक्षेपी शिवचरित्र त्यांच्या हातून पूर्ण झाले असते.

कै. तात्यासाहेब यांचे मूळ गाव वाई. त्यांचा जन्म पनवेल येथे आजोळी १० जानेवारी १९०१ रोजी झाला. त्यांचे शिक्षण मॅट्रिकपर्यंत झाले होते. मॅट्रिकनंतर ते म. गांधींच्या असह-काराच्या चळवळीकडे आकृष्ट झाले. मद्यपाननिरोधन, कोर्ट–बहिष्कार, राष्ट्रीय शिक्षण यां-सारख्या चळवळींत त्यांनी सक्रिय भाग घेऊन सेनापती बापटांबरोबर प्रत्यक्ष सत्याग्रहात उडी घेतली. परिणामतः त्यांना एक वर्षाचा तुरुंगवास भोगावा लागला. त्यानंतर काही वर्षे ते सातारा जिल्हा काँग्रेस कमिटीचे चिटणीस होते आणि सातारला त्यांनी राष्ट्रीय शाळेत शिक्षक म्हणूनही काम केले (१९२४–२८). १९२९ मध्ये ते पुण्याला 'भारत इतिहास संशोधक मंडळा'त नोकरीला लागले. इथेच ते अभिरक्षक आणि चिटणीस या पदावर चढले. १९७३ मध्ये चिटणीस पदावरून निवृत्त झाल्यावर ते मंडळाचे कार्याध्यक्ष झाले (१९७४– ५ जून १९८५).

त्यांना औपचारिक शिक्षण नसतानाही त्यांनी हिंदी, संस्कृत, इंग्रजी, उर्दू, फार्सी, कन्नड आदी भाषांचा सखोल अभ्यास केला आणि ऐतिहासिक कागदपत्रांचे तसेच शिलालेख व ताम्रशासनांचे वाचन करता यावे म्हणून ब्राह्मी, खरोष्ठी, अरबी, कन्नड, मोडी इत्यादी लिप्या आत्मसात केल्या. 'भारत इतिहास संशोधक मंडळा'शी ते एकरूप झाले होते. मंडळाने जमवि-लेल्या असंख्य ऐतिहासिक साधनांत त्यांचा वाटा सिंहाचा आहे.

एक थोर अभ्यासक म्हणून त्यांना अनेक मानसन्मान लाभले : भारतीय मुद्राशास्त्र परिषदेचे अध्यक्ष (१९७४) , अखिल भारतीय इतिहास परिषदेचे अध्यक्ष (१९७९), फाय फाउंडेशन (इचलकरंजी), पुरस्कार (१९८१) त्यानंतर सन्मान्य डी. लिट्. (१९८४, पुणे विद्यापीठ). त्यांनी छप्पन्नहून अधिक लहानमोठी पुस्तके व चारशे शोधनिबंध लिहिले. याशिवाय मंडळातील अनेक फार्सी कागदपत्र संपादून प्रसिद्ध केले. त्यांच्या संशोधनपर ग्रंथांत 'मूर्तिविज्ञान' (१९३९), 'दक्षिणेच्या मध्ययुगीन इतिहासाची साधने' (३ खंड, १९३०, ३४, ४९), 'संशोधकाचा मित्र' (१९५१), 'महाराष्ट्राची चार दैवते' (१९५८) इत्यादी ग्रंथ अभ्यासपूर्ण असून मान्यता पावलेले आहेत. 'मूर्तिविज्ञान' व 'संशोधकाचा मित्र' हे दोन ग्रंथ दुर्मिळ असून मराठीत अशा प्रकारचा प्रयत्न यापूर्वी कोणीच केलेला नाही. 'दक्षिणेच्या मध्ययुगीन इतिहासाची साधने' याचा संदर्भ म्हणून आधार घेतल्याशिवाय आधुनिक इतिहासकाराला मध्ययुगावर लेखन करता येणार नाही.

'नवभारता'चे व 'मराठी विश्वकोशाचे' ते मान्यवर लेखक होते. विश्वकोशातील मराठ्यांच्या इतिहासावरील बहुतेक लेख त्यांनी तपासले असून काही प्रमुख लेख लिहिले आहेत. 'भारत इतिहास संशोधक मंडळा'ची ऐतिहासिक सामग्री संपन्न करणाऱ्या या थोर तपस्व्यास आमची विनम्र श्रद्धांजली.

(कै. ग. ह. खरे ह्यांच्यावरील, डॉ. सु. र. देशपांडे यांचा विशेष लेख पुढील अंकी –संपादक).

अनुक्रमणिका

अनुक्रमणिका

नवभारत । मे-जून १९८५
Registered No. SAT - 19 and Licenced to post without pre-payment-Licence No. 6

हे मासिक श्री. ग. दीक्षित यांनी दी प्राज्ञ प्रेस, ३१५ गंगापुरी, वाई येथे छापून मे. पुं. रेगे यांनी प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई यांच्याकरिता तेथेच प्रसिद्ध केले.